افتتاحية . .

النفق
و
الخامس من حزيران

□ مالك صقور

تحت قاع الذاكرة العربية الهشة، يرقد التاريخ، وتهجع معه المشاهد والأحداث..

المشاهد قبيحة أيها العرب!

والأحداث فظيعة ومثيرة!

والتاريخ!!

من يقرأ التاريخ؟ التاريخ الذي لا قلب له، لن يرحم!

المشاهد كانت وما زالت قبيحة، والأحداث الفظيعة والدم تُدفن تحت الأنقاض؛ وكأن لعنة قدر إغريقية قد استوطنت في هذه البقعة العربية. فلا عرّافة (دلفي)، ولا المتنبئ المعاصر، بمقدورهما أن يتنبآ بنهاية عصر الانحطاط العربي، ولا متى يصحو العرب، وحتى، ليس بوسعهما أن يعرفا طول النفق وعمقه. النفق الذي دخل فيه العرب!!

وها قد مرّ أربعة وستون عاماً على احتلال فلسطين ـ النكبة.

وها قد مرّ خمسة وأربعون عاماً على الهزيمة ـ النكسة ـ الفضيحة.

وها قد مرّ ثلاثون عاماً على غزو بيروت!!!

هل نذكر موضوعات الأدب قبل النكبة وبعدها؟ وما قبل النكسة وبعدها؟ وما قبل غزو بيروت وحصارها، وصمودها، وما بعدها؟!

أجل!

أربعة وستون عاماً؛ والشعب الفلسطيني يكتوي بنار الاحتلال في الداخل. ويغرق في وحول المخيمات في الخارج.

أجل!

خمسة وأربعون عاماً على هزيمة حزيران، والغابة تحترق..

وهاهم العرب، بعد كلّ تلك السنين، يدخلون النفق من جديد. وهل هم خرجوا منه؟! يدخل العرب النفق من جديد، طواعية، أم مكرهين، أو مخدوعين لا فرق. دخلوه، تحت شعارات جديدة وأدوات جديدة، لكن المخرج واحد، وهو نفسه، والمدبّر هو نفسه.

***

فماذا يمكن أن يضيف بدوي الجبل، الآن، لو كان حياً على قصيدته إثر الهزيمة النكراء في الخامس من حزيران:

رمل سيناء قبرنا المحفور

وعلى القبر منكر ونكير

كبرياء الصحراء مرّغها الذل

فغاب الضحى وغار الزئيرُ

في تلك القصيدة العصماء النادرة، التي تزيد عن مئة وخمسين بيتاً، يقول بدوي الجبل كلّ شيء. ينطق باسم الملايين من أمة العرب، باسم الملايين المقهورة، المذلّة المهانة، يقول وهو لسان حال كل عربي أصيل واعٍ، عاقل، مثقف، وثوري أيضاً.

يصوّر الشاعر حال مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، وطغيان المغتصب المحتل. يصور هتك حرمة المساجد، وحال الشعب الفقير، ولم تنج منه هيئة الأمم المتحدة، التي يحمّلها مسؤولية نكبة فلسطين، ويفضح المتشدقين بالاشتراكية، وهم يفعلون العكس.

بعد خمسة وأربعين عاماً، والمشهد ذاته، وكأن الشاعر يعيش الواقع العربي ـ الإسلامي:

يا لَذُلِّ الإسلام: لا الجمعة الزهـ

ـراء نعمى ولا الآذان جهير

كل دنيا الإسلام والقدس مناحاتٌ

وويل لأهلها وثبور

يا لذلِّ الإسلام والقدس نهبٌ

هتكت أرضه فأين الغيور

هتكوا حرمةَ المساجد لا

جنكيز باراهم، ولا تيمور

والشاعر، إذ يهجو، ويسخر بمرارة، يحلّل، ويعلّل، ويشخّص أسباب الهزيمة، ويكشف المستور، وينصح الحاكمين، والشعب. يقول:

محنة الحاكمين جهل ودعوى

جبن فاضح ومجد عثور

ارجعوا للشعوب يا حاكميها

لن يُفيدَ التهويل والتغرير

وهكذا، وبعد خمسة وأربعين عاماً على هذه القصيدة، مَنْ قرأ؟ ومن يقرأ؟ من فهم ويفهم؟ من استوعب ويستوعب الدرس والعبرة؟! ربما كان الصدى وحده، بعد كلّ هذي السنين العجاف، لنردد مع أبي العلاء المعري:

لقد أسمعتَ لو ناديت حياً

ولكن لا حياة لمن تنادي

كتب نزار قباني عن هزيمة حزيران كثيراً.. حزيران ـ النكسة حزيران الهزيمة، حزيران الفضيحة. كتب نزار أيضاً بتهكم وسخرية، السخرية التي تحمل الوجع والألم:

حربُ حزيران انتهتْ..

فكلُّ حرب بعدها ونحن طيبون

أخبارنا جيدة

وحالنا ـ والحمد الله ـ على أحسن ما يكون

جمرُ النراجيل.. على أحسن ما يكون

...

حرب حزيران انتهت

وحالنا ـ على أحسن ما يكون

كتّابنا على رصيف الفكر عاطلون

...

حرب حزيران انتهتْ

وضاع كلُّ شيء

الشرف الرفيع

والقلاع والحصون

والمال والبنون

...

حرب حزيران انتهتْ

كأن شيئاً لم يكن

في قصيدته "**هوامش على دفتر النكسة**" يعرّي نزار قباني الحاكم العربي، ويضع إصبعه على الجرح، وعن سر المأساة العربية العربية يقول:

خلاصة القضية

توجز في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية...

ويتابع نزار قائلاً:

كان بوسع نفطنا الدافق في الصحاري

أن يستحيل خنجراً

من لهب ونار

لكنّه

واخجلة الأشراف من قريش

وخجلة الأحرار من أوس ومن نزار

يُراقُ تحت أرجل الجواري

وبعد أن يفضح الشاعر الحاكم العربي، وحرّاس النفط، وكلّ المتخاذلين يناشد الأطفال، لأنّه يئس من الجميع. فيقول:

فنحن جيل القيء.. والزهري.. والسعال

ونحن جيل الدجل، والرقص على الحبال

يا أيُّها الأطفال:

يا مطرَ الربيع ويا سنابل الآمالْ

أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة.

أمّا في قصيدته "**جريمة شرف أمام المحاكم العربية**" فيقول:

يأتي حزيران ويذهب

والفرزدق يغرز السكين في رئتي جرير

والعالم العربي شطرنج

وأحجار مبعثرة

وأوراق تطير..

* * *

بعد الخامس من حزيران، قال محمود درويش في مقابلة صحفية: "أدبياً، لم تخلق حرب حزيران تأثيراً مفاجئاً، ولم تقلب أفكاري رأساً على عقب. ولم تحطّم قيمي. كما فعلت بالكثيرين من الشعراء خارج بلادي. لم أكن جالساً في برج حمام، لكي تقنعني بمثل هذا الدليل الفادح على ضرورة النزول إلى الشارع. ولكنّها كانت مكاشفة جارحة. وأضافت لمن لا يصدق حتى ذلك الحين برهاناً جديداً على ضرورة ممارسة العمل والفكر الثوريين الحقيقيين، وعلى أنّ الأدب ليس سلعة أو متعة، وهذا، ما كنّا نؤمن به حتى النخاع، قولاً وعملاً. ومازلنا بعد حزيران أشدّ إيماناً. ومن الضروري أن يستفيد منها أولئك الذين سوّدوا أطناناً من الورق ضد التزام الأديب بقضية، وضد تسلح الأديب بفكر ثوري حقيقي. ومن الموجع حقاً، أن يحتاجَ الأديبُ إلى مثل هذه الكارثة لاكتشاف ما يشبه البديهات.

وعن الخامس من حزيران يقول درويش:

وليكن..

لا بدّ لي

لا بدّ للشاعر من نخب جديد

وأناشيد جديدة..

محمود درويش، لم ييأس بعد الهزيمة، بل على العكس أحسّ بأن الهزيمة فجّرت عاصفة كبيرة.. يقول:

أخذوا باباً.. ليعطوك رياح

فتحوا جرحاً ليعطوك صباح

هدموا بيتاً لكي نبني وطن

ويقول:

أغمدت في لحم الظلام هزيمتي

وغرزت في شعر الضياء أناملي

فإذا احترقت على صليب عبادتي

أصبحت قديساً بزي مقاتل

وهاهو ذا نديم محمد، بعد الخامس من حزيران يخرج عن صمته فيقول:

سمن القطيع، كما يقال

وتكاثرت فيه السخال

المذعنون.. وربّ إذعان

تُشدُّ له الرحال

مَنْ صنَّم الكرسيَّ؟

من شرع القتال ولا قتال

شبعت من العقم النساء

وآن.. أن يلدَ الرجال

* * *

"**حفلة سمر من أجل (5) حزيران**" مسرحية حادة صادمة جادت بها قريحة سعد الله ونوس. كم تبدو الحقائق دامية في هذه المسرحية، وأعتقد أنّ الجميع يعرف مضمونها. وهنا،

اكتفي بمشهد (العجوز) الذي يصعد الخشبة من بين المتفرجين، ليحكي قصة مدرس الجغرافيا الذي يبسط خريطته منذ عشرين سنة على الحائط. ويقول: أترون إلى اتساعها، أترون غناها. تدرّس الجغرافيا يحسُّ الورق أكثر من ورق. يحسُّ الخطوط أكثر من خطوط. في الورق يشمُّ رائحة الأرض، وفي الخطوط تلامس أصابعه التخوم وتجمعات البشر. منذ عشرين سنة وهو يحاول أن يحسَّ الآخرون هذا الاتساع، أن يستوعبوه، أن يكون في ذاكرتهم كما هو في ذاكرته. والطلاب أمامه يتثاءبون، أو ينامون، أو يضحكون، حتى ولو لم يصغ إليه أحد، يستطيع أن يبرهن على ما يقول. الورق يتمزّق تماماً كما تتمزّق الأراضي التي لا تحمى. لكن الخارطة ورقة، وفي بلاد لا تحترم الجغرافيا، ما أصعب أن يكون لورقة على الحائط أية أهمية.

ما أصعب أيضاً أن تقاوم عوامل الفناء. ذلك محزن، محزن كالهزيمة. وبدأت ورقته تتمزّق:

- يمزّق طرف الورقة الشمالي الغربي - لواء، اسكندرون.

- يمزّق هوامش من الشرق - إمارات الخليج.

- يجوّف الورقة من الوسط - فلسطين.

- يمزّق الوسط الغربي - الضفة الغربية.

- يمزّق الوسط الجنوبي - سيناء.

- يمزّق الوسط الشمالي - الجولان.

وهكذا، تصبح الورقة - الخارطة - غربالاً. لكن سعد الله ونوس لا يحمّل الحكومات وحدها الهزيمة. بل يحمّل المسؤولية للجميع، على لسان أحد الممثلين: نعم، إني كذلك، واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظرية عن الثورات والشعوب. واحد من الذين لم يكونوا في قرية أمامية، واحد من الذين يجترون الأحلام الوردية. وإني مثلهم. انظر كيف أرى الأشياء: إني هروبهم. إنك هروبهم. إننا هروبهم. إننا الهرب ذاته. هذا ما أفكّر به يعكسون وجهي في المرآة، إني أهاجم نفسي في المرآة، ألامس عاري في المرآة.. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأً من المسؤولية.

***

بعد شهرين على الهزيمة، أصدر أدونيس بيان (5) حزيران، في مجلة الآداب في عدد آب عام 1967.. في هذا البيان، يطرح أدونيس أسئلة كثيرة موجعة، ويحاول الإجابة عنها، ويحمّل المسؤولية للفكر العربي، والمفكرين العرب. يقول: "**الفكر العظيم وحده، يصنع القضايا العظيمة. هل أنا في حياة لا تعرف الفكر العظيم؟ ليس لها، إذن، قضية عظيمة، ليس لها إذن عمل عظيم**؟.

.."هذا الشبح الذي نسميه الفكر العربي المعاصر، أتهمه، وأنا جزء منه، بأنه عاجز وجاهل، لا يعرف أحداً.. اتهمه بأنه تابع جبان مسحوق.

عبد الرجل السياسي. عبد الحزب والتحزب. عبد الرئيس والوزير، عبد المال والمصلحة، منافق وسمسار.

ويستطرد أدونيس قائلاً:

"إعادة النظر في الفكر العربي تقودني، بالطبيعة، إلى إعادة النظر في السياسي العربي. فماذا فعل رجل السياسة العربية للحياة في السنوات الخمسين الأخيرة؟ لقد بدّد ثروات تكفي لأن تمحو من البلاد العربية الأمية والمرض. وتفتح الطرق الحديثة، وتؤسّس الجامعات والمعاهد التقنية. وتنشئ مشروعات الإنتاج والعمل والتصنيع، وتجعل من كلّ قرية نواة تقدُّم، ومن كلّ بيت حصناً علمياً". وينتقل أدونيس للحديث عن الشعر، وعن الحرية، فيقول:

"الفنان آخر من يحق له أن يندب حريته أو يطالب بها، لأنه، جوهرياً، إمّا أن يكون حراً، وإمّا أنه لا يكون فناناً".

***

أمّا بعد!

لقد كتب الكثيرون، الكثيرون من الأدباء والشعراء، والمفكرين، والسياسيين، والمؤرخين، عن (الخامس من حزيران)، كُتبت قصائد، وروايات، وقصص، ومسرحيات.. ولا يتسع المجال، هنا، لعرض جزءٍ يسيرٍ من مجمل ما كتب. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة، بعد كلّ هذه السنين، وبعد كلّ ما كُتب، بعد كلّ هذه الدروس، بعد كلّ هذه العبر، إلى أين وصل العرب؟ وما هو المشهد العربي؟ وما هو الواقع الفلسطيني؟ وإلى أين العرب ماضون؟

أجيبُ عن هذه الأسئلة، بالحادثة التالية:

بعد هزيمة العرب النكراء في الخامس من حزيران عام 1967، استقبل رئيس فرنسا الجنرال ديغول وفداً صهيونياً، قادماً من الأراضي المحتلة، وكان الوفد يتبختر تيهاً وزهواً، لأنّه انتصر بأيام قليلة، على مصر وسورية والأردن، واحتلّ مساحات من الأراضي واسعة.. وفي أثناء الزيارة، سأل ديغول أعضاء الوفد: **"إذا تطوّر العرب وأصبحوا متقدمين جداً. يعني إذا أصبحوا قوة اقتصادية وعسكرية، وثقافية، عندئذ، ماذا تفعلون؟".**

لا أعرف ماذا أجاب الوفد الصهيوني، الجنرال ديغول. ولكن في يقيني، لم ينسَ "الإسرائيليون" سؤال ديغول الذي يتضمن الجواب والنصيحة معاً.

والذي يعرفه كلُّ ذي عينين، وكلُّ عربي، أقول عربي، يعرف أنّ إسرائيل عملت في السر والجهر، في الليل والنهار، على جعل العرب أمة مشتتةً ممزّقة، متخلفة، تابعة، مقزمة.

والمؤلم، والمؤسف، والمضني، والموجع أكثر، هو أنّ بعضاً من الحكام العرب، وحراس النفط العربي هم الذين يدعمون العدو، وكانوا أدوات التنفيذ، منذ أيلول الأسود، واغتيال جمال عبد الناصر، مروراً بخيانة السادات واستسلامه، وذهابه ذليلاً صاغراً، إلى عاصمة العدو، والأنكى، أنّه يتباهى، بأنّه انتصر بإعادة سيناء. وكم كان بليغاً أحمد فؤاد نجم عندما قال:

النصر، النصر، النصر
رجعت سينا وراحت مصر.

فماذا يريد الكيان الصهيوني، أكثر مما يجري اليوم في البلدان العربية، ماذا يريد أكثر من أن يعود العراق مئة سنة إلى الوراء بعد تحطيم وتدمير البنى التحتية وقتل وتشريد الملايين؟ كذا الموقف، في ليبيا، والحال في تونس ليس أفضل. أليس هذا، ما رمى إليه بعيداً سؤال الجنرال ديغول؟

ماذا يريد الكيان الصهيوني؟ ولماذا يحارب؟ إذ تطوّع حراس النفط، والمرتزقة، في داخل سورية وخارجها لتدميرها، وقتل الشعب السوري؟ أليس هذا ما قصده نزار قباني، حين قال:

يأتي حزيران ويذهب
والفرزدق يغرز السكين في رئتي جرير

ولقد صار يا نزار الوطن العربي أكثر من شطرنج، وكنت يا نزار الأسبق في هجاء حراس النفط.

* * *

من يقرأ التاريخ يستخلص العبر، والعرب أخرجوا التاريخ من رؤوسهم.. فكيف لنا، اليوم، أن نطالبهم، بأن يقرؤوا (بروتوكولات حكماء صهيون) ولا مجال، هنا، لعرض هذه البروتوكولات. ولكن من يعيد قراءتها، يعرف، ويدرك، أننا، نحن العرب. نطبّق هذه البروتوكولات، عن قصد أو عفوية. نطبّق هذه البروتوكولات بوعي أو دون وعي، ولكن نطبّقها، وننفذها، وأتمنى على اتحاد الكتاب العرب في دمشق، ووزارة الثقافة، طباعة هذه البروتوكولات، وتوزيعها مجاناً، لنعرف، ماذا خططّوا، ولندرك كيف نتمزق!! ولماذا نحن متخلفون؟

* * *

في كتابه (رقصة الشيطان) وضع الأديب أحمد يوسف داود عنواناً مثيراً: "**العجة التلمودية والبيض الفاسد**". وهو يرد على طاغية إرهابي، وعلى قوله: "**الجانب المأساوي من السياسة، يشبه ما هو في المطبخ؛ فإنّ من السهل كسر البيض لإعداد العجّة، إلاّ أنّه يستحيل إعادة العجّة إلى بيض من جديد**".

في هذا الكتاب القيّم، يعرض أحمد يوسف داود: برنامج العمل الصهيوني لنصف القرن المقبل.. ولكن من يقرأ؟!

أليس ما يجري في الوطن العربي، هو صنع (العجّة) على الطريقة الإمبريالية ـ الصهيونية. وترك هذه الشعوب منهكة، مقتولة، متحاربة، تعمُّ فيها الفوضى المدمّرة.

نعم. دخل العرب النفق، لكن في نهاية النفق مصباح، والمصباح بيد سورية، وهو سورية، ولن تتحقق أوهامهم..

وأختم بما كتبه الشاعر الألماني غونتر غراس من قصيدته الأخيرة:

ما ينبغي أن يقال:

لماذا أنا صامت

صامتٌ منذ فترة طويلة

صامتٌ عما هو واضح

....

....

لماذا أبوح الآن وقد هرمت؟

ولماذا أخطُّ بآخر نقطة مداد لدي

إنَّ إسرائيل، تلك القوة النووية تهدّد سلام العالم،

هذا السلام الهش بطبيعة الحال؟

لأنَّه ينبغي أن يقال، ما يجب أن يقال قبل فوات الأوان

نحن الألمان مثقلون بما فيه الكفاية

فكيف علينا أن نكون شركاء في جريمة متوقعة...

رئيس التحرير

□□

حركية الإبداع الشعريّ وإشـكالية التـصنيف النسويّ

□ د. مها خير بك ناصيف*

أولاً: مسلمات وبديهيات

الشعر رؤيا استباق واستشراف، إنّه الهامٌ روحيّ تفيض به النفس المبدعة، فهو بهذا المعنى ومضة فكريّة تضيء بقدر ما تقبض لحظة انبثاقها على حقيقة "ما"، وهذه الحقيقة تختزنها اللغة في رموز و إشارات تستتر وراء علاقات لغوية متماسكة في بنية نصية تنبض بروحية اللحظة الإبداعية التي لا يمكن القبض عليها، فهي إذ تمنح هيكلها الشعريّ خصوصيته وهويته، تهبه ، في الوقت عينه، حرية الانعتاق من سلطة كهنة الفن وخزنة علوم النقد.**

تتشكّل بنيات الهيكل اللغويّ الأساس من ثقافة الشاعر/ الشاعرة اللغويّة والدينيّة والتاريخيّة والفلسفيّة والميتافيزيقيّة، وغيرها من مفاعلات موروثة ومكتسبة، ثم تتضاف إليها خمائر التجربة الإبداعية المتأثرة بقدرات المبدع/ المبدعة، وبمدى اتساع فضاء المختبر اللغويّ، وبعمق الرؤية لقضايا الإنسان والمجتمع، ومن ثم بالموقف من أسرار الحياة وحركية الكون، فيأتي المولود الشعريّ متقمصًا فكرًا هيوليًا، أثوابه لغةٌ قادرة على احتضان الرؤيا وتجسيدها في أنساق نصيّة تتباين بتباين طاقات المبدع/ المبدعة في لحظات الشطح الشعريّ، لأنّ لكلّ زمن إبداعيّ خصوصية تُكسب المنتج فرادة وجدة و طاقة إغراء، تحرّض على قراءة النص، وتأويل رموزه، وتفسير دلالاته.

بهذا المعطى تتعطّل أدوات التصنيف، في رأيي، وتصير عملية الإبداع من دون جنس أو لون، فلا يرتبط الإبداع بجنس قائله، بل يرتبط نجاح أيّ تجربة إبداعية بصدق الوصال وشفافيته، بين ماضٍ وحاضر، في لحظة زمنيّة خارجة على سلطة الرقابة، فتكون هذه اللحظة أكثر صدقًا وحريةً وجرأة،

---

* أستاذة الدراسات العليا بالجامعة اللبنانية .

قُدِّمت هذه الدراسة في مدينة تلمسان الجزائريّة بمناسبة إعلان تلمسان عاصمة للثقافة الاسلاميّة.

** وضعنا هذا التعريف في كتابنا " هدم وبناء"

لأنها تختزل خلاصة حوار ذوات تتكامل بقدر ما تتناقض، فيأتي المولود الشعريّ موسومًا بالفرادة والغرابة والأصالة والحداثة، في اللحظة عينها، بوصفه منطوقَ ذاتٍ إبداعيّة خالقة، رسمت رؤاها بوحًا صادقًا، في لحظات هاربة من عقد الرقابة بين الوعي واللاوعي.

مما لا شكَّ فيه أنّ حضور المرأة المبدعة على مستوى الساحات الثقافية العربيّة بشكل عام، قديمًا وحديثًا، في المشرق والمغرب، خجول لأسباب كثيرة، ربما كان سببه الرئيس سلطة الفكر الذكوريّ المتوارثة، هذه السلطة التي منحت الرجل حق القمع والتغييب والإلغاء، غير أنّ هذه السلطة عينها لم تتمكن من مصادرة صوت الخنساء ورابعة العدوية ونازك الملائكة و فدوى طوقان وسعاد الصباح وغيرهن من المبدعات العربيّات اللواتي تخترق أصواتهن، اليوم، فضاءات القراءة النقديّة الحديثة.

تنبثق عن هذه المسلمات والبديهيات أسئلة كثيرة، تتمحور حول قضية أساس هي تجنيس الشعر: فهل للشعر جنسٌ؟ وهل للشعر لونٌ؟ وهل للمرأة المبدعة لغة أخرى تختلف عن لغة الرجل المبدع؟ وهل يجوز تصنيف الموضوعات والقضايا الإنسانيّة تذكيرًا وتأنيثًا؟ وهل للصور والدلالات انتماءات ذكوريّة أو أنثويّة؟

من المتعارف عليه أنّ فن الصياغة ليس واحدًا، وهذا الاختلاف لا يخضع لجنس قائله؛ بل هو مرتبطٌ بالقدرة الإبداعيّة واللغويّة المتباينة بين مبدع وآخر؛ لأنّ للإبداع خاصيّة الفرادة، والفرادة لا تتكرّر، بوصفها أولاً، من حيث توظيف اللغة وما يولّده هذا التوظيف من صور ودلالات، ورؤى، وتطلعات منبثة في أنساق وأشكال على غير مثال، سواءٌ أكان ذلك على مستوى الابتكار اللغويّ أم على مستوى الخلق الفنيّ التأويليّ، و لذلك يمكن القول إنّ الجنس الأدبيّ أو اللون الشعريّ لا يرتبطان بجنس الشاعر، بل بقيمة العمل الأدبيّ اللغويّة، و الفنيّة، والدلاليّة، والترميزية، بالإضافة إلى قدرة الشعر على رسم الرؤى والتطلعات واستشراف المستقبل.

إنّ المرأة العربيّة المبدعة عندما ترسم ألمها أو دهشتها، فهي تبوح بصدق عن مكنونات ذات واعية متألمة، تُدرك مركزها وتعشق إنسانيتها، وتطمح إلى المشاركة في صياغة واقع ثقافي جديد، قوامه إحداثيات اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة، تتقاطع، وتتنوّع، وتتعدّد، فيتجلّى بوحها في لغة فنيّة، لا تختلف عناصرها عن عناصر لغة يوظّفها شاعر مبدع تكشف تجربته عن ماهية رؤيته للأحداث والمرئيات، فتكون لغته الفنيّة هويّة يُعرف بها، وترتبط به، وتمايزه عن غيره من المفكرين والمبدعين.

لم يكن التمايز بين المتنبي والشريف الرضي وأبي فراس من حيث المفردات وقواعد اللغة، بل من حيث الصياغة الفنيّة للتراكيب اللغويّة، فلقد فرض كلّ شاعر لغة فنيّة خاصة به، فلم يكن تفاوت القيم الفنيّة وليد تذكير أو تأنيث، بل نتاج فرادة في التشكيل الأدائي، ولذلك لا يمكن أن يكون جنس المبدع معيارًا يُقاس عليه، وبه العمل الأدبيّ، لأنّ المعيار الدقيق لا يحدّده جنس المُرسِل، بل خصائص لغة قادرة على أن تُفصح، بفن ومهارة، عن حديث الذات المبدعة مع ذاتها، ومع الحضارة، والحياة والكون، لأنّ المفردات واحدة، وقوانين تشكيل الأجساد النصيّة واحدة، والاختلاف مشروط بخصوصية خلق، تتجلّى في أسلوبيّة شعريّة مرتبطة بطاقات الشاعر/ الشاعرة الإبداعيّة.

استنادًا إلى ما سبق هل يجوز للدارسين أن يضعوا نظرية شعريّة جديدة تتمايز بالخصوصيّة الأنثويّة/ النسويّة؟ وما هي الخصائص التي تمنح هذا النوع الشعريّ الاستقلال اللغويّ والفنيّ والإبداعيّ؟ وما هي الأدوات النقديّة التي يمكن استخدامها لتفسير ظاهرة فنيّة/إنسانيّة تكتبها الأنثى؟ وما هو مفهوم نظرية شعريّة نسوية؟ هل لهذه الظاهرة خصائص لغويّة ومقومات بلاغيّة وقوانين صرفيّة

ونحويّة، وشروط تطبيق مستقلة عن غيرها من نظريات الشعر؟ وربما كان السؤال الأكثر أهمية هو: هل خلا التراث العربيّ من صوت إبداعيّ جاء تعبيرًا عن تفاعل المبدعة العربيّة مع القضايا الإنسانيّة؟

تظهر عملية رصد للمؤتمرات والملتقيات النقديّة العربيّة، أنّ الأدب النسويّ حظي باهتمامات الباحثين والدارسين، غير أنّ هذا المصطلح لم تنتجه البيئة الثقافيّة العربيّة، بل تسلّل إلى متنها مع ما تسلل من مصطلحات يتمّ العمل بها من دون معرفة عميقة بأصل وضعها، أوبما تختزله من مفاهيم أنتجها واقع ثقافيّ، له خصوصيته وشروط إنتاجه، وهذه الشروط قلّما تتطابق بين المجتمعات الإنسانيّة كلّها، وإن أوحت بالتشابه والتماثل.

أنتجت الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، بدءًا من القرن السابع، في أميركا وأروبا، عددًا من الحركات المطالبة بالحريّة وبالديمقراطيّة وبالمساواة، غير أنّ معظم مفكري عصر التنوير حافظوا على نظرتهم الدونيّة إلى المرأة، فلم تختلف مواقف كلّ من ديكارت وكانط وروسو وفرويد عن موقف أفلاطون الماديّ من المرأة، فالرجل هو أصل السلطات، كونه يتسم بالإيجابيّة والعقلانيّة والإبداع، أما المرأة فهي شيءٌ ماديّ يحتاج إليه المجتمع، وهي تتصف بالسلبية والخنوع والخضوع والتردد والعاطفة.

فرضت هذه النظرة الدونيّة إلى المرأة ولادة حركات نسائية تطالب بالحريّة والمساواة، ومن ثمّ كانت دعوات لتكريس مصطلح الأدب النسويّ، الذي رأى فيه بعض الباحثين أنّه يضمر بعدًا فلسفيًّا وفكريًّا، غايته رفض ربط الخبرة الإنسانيّة بالرجل، من جهة، والدعوة إلى مشاركة المرأة في الحياة الفكريّة والثقافيّة، من جهة ثانية، فحققت المرأة حضورها على المستوى الماديّ، ولكنّها لم تحقّق إنسانيتها، على الرغم من مظاهر التحرر الفكريّ والثقافيّ، لأنّ المجتمعات الغربيّة، وغير الغربيّة حافظت على ذكوريتها، وعلى النظرة الماديّة إلى المرأة، وأضافت إليها، أيضًا، أعباء المشاركة في عمليات الكد والكفاح، من أجل تأمين حياة لائقة لها ولأبنائها، من دون أن تقدّم لها الحضارة الجديدة تعويضات معنويّة، أو تضمن لها ديموقراطية حقيقيّة تفتح لها فضاءات الحراك الثقافيّ، فتثبت حضورها الفاعل، بعيدًا عن ذكوريّة تضعها بين خيارين، أولهما الاعتراف بسلطة المذكر، ولو كان أقل إبداعًا، ومن ثم الاستسلام لرغباته، فيُسمح لها، بعدئذ، الدخول في ملكوت الإعلام الثقافيّ، الذي يجعل منها رائدة ومبدعة، وثانيهما فرض حالة من الإقصاء على كتاباتها وعلى حضورها الإعلاميّ والثقافيّ، لأنها رفضت أن تكون سلعة للتغزل، والعرض والبيع والشراء، واعتصمت بنبل إنسانيتها.

قلّما استطاعت المرأة أن تحقّق طموحاتها الثقافيّة، من دون تقديم تنازلات فرضت عليها الخروج على الأصول، وأقنعتها بتشييء روحها والتركيز على مادية الجسد، فجاء مُعظم ما سطّرته أقلامٌ تطمح إلى النجوميّة بعيدًا عن روح الخلق الفنيّ الإبداعيّ، ووسم نتاج المرأة بخصوصية التعبير عن جسدها، وعن همومها الشخصيّة، فانزاحت الكتابة عن معايير الفرادة والخلق الفنيّ، وربما استغلّ بعض الفاعلين في الحركة الثقافيّة العالميّة قضايا نسويّة طرحتها كاتبات، فشجعّوا على توظيف مصطلح الأدب النسويّ الذي كرّس، في رأيي، عزل نتاج المرأة الإبداعيّ عن إبداع الرجل، فيكون التموضع الأدبيّ مرتبطًا بالجنس، لا بالقيمة الإبداعية والفنيّة والجماليّة، فيحقق الرجل، في عملية العزل هذه، تفوقًا آخر يرفعه عن مقارنة نتاجه بما تنتجه أديبة موهوبة مبدعة، ولكن ما هو المعيار الذي يُطبّق على نتاج أديب يكتب باسم امرأة؟ وهل تخضع إبداعات الأديب ياسمين خضرا لمعايير تناقض ومعايير تخضع لها إبداعات جمال بو طيّب؟

القضية شائكة ومعقدة، وتسيء إلى جوهر الدراسات النقديّة العلميّة، وتلغي علمية المعايير

التقييمة والتقويميّة، وتضاعف من مآسي المرأة المبدعة التي تصطدم، يوميًّا، بأفكار عصر التنك الصدئة والنتنة، وهذا الأمر تواجهه، يوميًّا، سواء أكان ذلك على مستوى العمل الأكاديميّ، أم الثقافيّ، وخير مثال على ذلك أنّ أستاذًا جامعيًّا استنكر تخصص الأنثى في الدراسات النحويّة، لأنّ هذه الدراسات لا تُسند إلا للرجال، وأنّ شاعرًا لبنانيًّا استنكر، في مهرجان شعري، كتابة الشاعرة العربيّة المعاصرة الشعر على أوزان الخليل، لأنّ الشاعرة العربيّة، وفق رأيه، لا تمتلك القدرة على صياغة هذا النوع من الشعر.

تشير المعطيات السابق ذكرها إلى أنّ مصطلح الأدب النسويّ لا يعبّر حقيقة عن حضور المرأة الإبداعيّ/ الإنسانيّ، لأنّ **معايير الدراسات النقديّة لما يُسمّى بالأدب النسويّ لا تختلف عن المعايير التي يوظّفها النقاد في قراءة أيّ عمل إبداعيّ لأديب ما، لأنّ اللغة واحدة، وقوانينها النحويّة والبلاغيّة والشعريّة، لا تتجنس، ولا تتموضع، وكذلك النظريات الشعريّة، وخصائص النص الإبداعيّ، و أدوات مناهج النقد، ليست ذكوريّة ولا نسويّة، فهي خصائص ومقوّمات وأدوات تتعالى على التبعيض والتذكير والتأنيث.**

يتناقض تجنيس الإبداع، وفق قناعتي، وروحية الخلق ومفهومه وجوهره، ومن المسيء إلى روح الشعر أن يُعزل ما تكتبه المرأة المبدعة في إطار محدّد، لأنّ جوهر الحراك الثقافيّ المرتبط، حكمًا، بالواقع، والتراث، واللغة، والأنا الإنسانيّة، لا يتمايز إلاّ بتمايز القدرة الفنيّة التي تعيد صياغته، وتمنح الأشكال والأنساق خصوصيّة مهاريّة، تحدّد هوية صاحبها، وموقعه، وانتماءه، بغض النظر عن تكوينه البيولوجيّ، وهذا ما يؤكده واقع ثقافيّ عبّرت فيه مبدعات عن حضورهن، ورسمن باللغة رؤاهنّ وتطلعاتهنّ بأنساق شعريّة لا تختلف، من حيث القيمة الفنيّة والجماليّة واللغويّة، عن رؤى الرجل المبدع وتطلعاته.

إنّ التراث العربيّ ما زال يختزن شعرًا باحت به ذات شاعرة بما يحيط بها، فكان بوحُها تصويرًا صادقًا عن علاقتها بالمجتمع، والكون، والحياة شأن أيّ شاعر عربيّ مبدع، لم يتخذ الشعر مهنة اعتياش، فحوصر إبداعه في دائرة التهميش، وربما كان واقع المرأة الاجتماعيّ يرفعها عن امتهان الشعر، فغيّبها الإعلام الذي جسّده الرواة، وظل منطوقها نابضًا في أمات المصادر العربيّة، وهذا ما سيعلنه المستقبل عن نتاج مبدعات ومبدعين يهمشهم الإعلام المعاصر، لأنّهم لم يستسلموا إلى لمعان الفضة ولا إلى بريق المراكز، ولأنّ أشكال التهميش والتغييب والإلغاء تفرضها معادلات اجتماعيّة وسياسيّة وعقائدية وديماغوجيّة، معادلات مغلوطة وغير سليمة، قوامها التضليل والتطبيل، ونتائجها غير سليمة وغير صحيحة.

تأسيسًا على الفرضيات السابقة، القابلة للقبول أو الرفض، يمكن القول لا يجوز تخصيص ما تكتبه المرأة بمصطلح أدبيّ مستقل، وهي تعاني ما يعاني منه الرجل، وبخاصة، إذا اتسم انتاجهما بالإبداع، وأعلنت مسيرة كلّ منهما الخروج على المألوف، لأنّ في هذا التخصيص محاصرة وتضليلاً، وتكريسًا لمفاهيم خبيثة نتائجها تتلخص في أنّ المرأة الإنسان المبدعة ليست كالرجل الإنسان المبدع.

إنّ البرهان على صحة هذه الفرضيات أو نقضها يحتاج إلى قراءة المعطيات والحقائق المخزونة في بطون أمّات الكتب، وقراءة نماذج شعرية لمبدعات عربيّات بغية الكشف عن الطبيعة اللغويّة والفنيّة والإبداعيّة، التي تفرز إنتاج الشاعرة المبدعة، وتموضعُه بعيدًا عن إنتاج شاعر مبدع، ومن ثمّ يكون الحكم على إمكانية إضافة جنس أدبيّ جديد لا تتوافق دراسته وأدوات النقد الإجرائية، قديمها وحديثها، بوصفه نقدًا موجهًا إلى نص يتمتع بخصوصيّة أنثويّة؛ بمعنى آخر لا بدّ من ابتكار أدوات نقديّة جديدة تتم بها قراءة النصوص المسماة "نسوية"، وتحليلها وفق اللغة

التي تكتب بها المرأة، ووفق البنى التركيبيّة التي تولّدها لغتها الخاصة بها.

قبل أن نحيل الأمر على إمكانية ابتكار الأدوات وصياغة النظريات النقديّة الخاصة بالأدب الذي تقوله الأنثى العربيّة، سيكون العمل على دراسة موضوعيّة لنماذج شعريّة منتقاة من فضاءات ثقافيّة عربيّة، تشهد على حقيقة حراك الأنثى العربيّة الثقافي عبر التاريخ؛ فبماذا تبوح وتنطق هذا المعطيات والحقائق الثقافيّة التاريخيّة التراثيّة؟

ثانيًا: معطيات وحقائق تاريخيّة

إنّ قراءة علميّة لتراثنا العربيّ تؤكّد أنّ الشعر العربيّ، في خلال مسيرته المنكشفة أمامنا، من الجاهلية حتى اليوم، هو ومضات فكرية تولّدت من تصادم الذات العربيّة مع معوقات الواقع ومعطياته، من جهة، ومع الآخر المختلف، من جهة أخرى، فعكست الومضات قلق الإنسان العربيّ وطموحاته وتطلعاته، ورغباته. وجاء الشعر، مع المبدعين منهم، دعوة إلى التغيير والانبعاث الروحيّ المقرون ببشرى الولادة وسر الخلق المتجدد، سواء أكان المبدع رجلاً أم امرأة، فمورس على بعض المبدعين منهم التغييب والتهميش، نتيجة أسباب لا مجال لذكرها ضمن هذه الدراسة.

إذا كان العمل الإبداعيّ، وفق ما يراه بعض النقّاد، يتمايز بالفرادة والخصوصيّة، فهو، إذًا، المولود الأوّل على غير مثال، وهو الممهور بخصوصية ابتكاريّة لا ترتبط، مطلقًا، بجنس مبدعها أو لونه، بل بقدرته على توظيف طاقاته مجتمعة على الخلق والتوليد والتجديد، ولذلك كان امرؤ القيس مبدعًا، وكانت الخنساء مبدعة، وكذلك كان المتنبي وأبو تمام، وكانت ليلى الأخيلية ورابعة العدوية وولادة وغيرهن من الشاعرات اللواتي أثبتن حضورهن في حركية الشعر العربيّ القديم.

إنّ كتب التراث تحفظ أسماء شاعرات مبدعات، لكنّنا مذ قرأنا الشعر الجاهليّ ونحن لا نسمع إلاّ أصواتًا ذكوريّة غنّت جمال المرأة، وأفاضت في وصفها الماديّ، وقلّما تهادى إلى سمع مناهجنا أصوات شاعرات بحن بشوقهنّ، إذا استثنينا حضورًا خجولاً جسّد شوق كلمات الأنثى العربيّة إلى غائب اختطفته يد المنية، فاختُزل نتاج الشاعرة العربيّة في الرثاء، مع تهميش شبه تام لشاعرات، كان لهنّ حضور فاعل على مستوى الإبداع الشعريّ والنقديّ، وذلك في مجالات الفخر والغزل والحماسة والسياسة والحنين إلى الوطن، والحكمة، وكان لبعضهن دور فاعل في تنشيط الحركة الشعريّة والنقديّة.

أورد أبو الفرج، في كتابه الأغاني، أخبارًا عن قدرة المرأة على ارتجال الشعر، وعلى الإيجاز في النظم والحوار الشعريّ، وأكّد حضورها في الحوارات والمساجلات، فكانت الخنساء تجالس النابغة والأعشى وحسان بن ثابت، وتشاركهم نقد الشعر. ومما أورده أبو الفرج في الأغاني أنّ النابغة فضّل شعرها على شعر الأعشى وحسان، وذلك عندما أنشدته :

قذىً بعينك أم بالعين عوّار

أم ذُرفت إذ خلت من أهلها الدارُ

وإنّ صخرًا لمولانا وسيدنا

وإنّ صخرًا متى نشتو لنحّار

وإنّ صخرًا لتأتم الهداة به

كأنّه علمٌ في رأسه نار

بغض النظر عن غضب حسّان وكلام النابغة، نستطيع التأكيد أنّ ما نطقت به الخنساء من أجمل التراكيب المتمايزة بالمتانة والجزالة والقوة و المشحونة بالصور والدلالات، وليس لها طبيعة جندرية تفرض تصنيفها في خانة شعر النساء، ولا يمكن لأيّ ناقد عربيّ أو غير عربيّ أن يدرك جنس الناطق بهذا البيت إذا لم يكن على معرفة مسبقة بصاحبته.

والقضية عينها نطرحها في بيت شعر لشاعرة، قيل أنّها من ولد حسان، إذ تقول:

سلِ الخيرَ أهلَ الخيرِ قدمًا ولا تسل فتى ذاق طعم العيش منذ قريب

قدّمت الشاعرة حكمة صالحة لكلّ زمان ومكان، وذلك بلغة متماسكة ترشحُ معارف ودلالات تفرض سؤالاً منطقيًّا، يُضمرُ قضية بحاجة إلى القراءة الموضوعيّة، وهذه القضية هي: ماهي المعايير التي يتمّ بها الحكم النقديّ الموضوعيّ على حكمة هذه الشاعرة، وحكم زهير؟ وهل تفرض هذه المعايير تفوق حكم زهير؟

نورد تمثيلاً، لاحصرًا، قوله:

ومن يجعل المعروف في غير أهله

يكن حمده ذمًّا عليه ويندم

إنّ القراءة النقدية الموضوعية تؤكّد، أولاً، أن الأدوات النقديّة الإجرائيّة واحدة، وتظهر، ثانيًا، تفوّق البيت الأوّل في الحكمة واللغة والتراكيب والصور والدلالة، لأنّ الشاعرة أوجزت في قولها مجموعة من الحكم، ربما كان منها: "ماء وجهك جامد فاعرف عند من تسيله" و" إنّ الأصول عليها ينبت الشجر" و "احذر بطونًا شبعت بعد جوع فإن الشح باق فيها" و غيرها من الحكم الموسومة بالكبر والأصالة وكرم النفس، بينما جاءت حكمة زهير بسيطة ومباشرة وفيها نوع التحريض على تخصيص المعروف في مستحقيه، وهذا الشرط يفتقر إلى الموضوعيّة.

تكشف قراءة التراث أنّ دور المرأة الشاعرة لم يتوقف على قرض الشعر ونظمه، بل كانت ناقدة متمتعة بالاحترام والتقدير، لأنّ لتحكيمها أثرًا يتطلّع إليه الشعراء، كونه يرفع من منزلتهم، ولذلك غضب حميد بن الثور وراح يهجو ليلى الأخيلية، لأنّها حكمت بتفوّق شعر العجير السلوليّ، إذ نطقت بالحكم على من وصف " القطاة" شعرًا، وقالت:

الا كلُّ ما قالَ الرواةُ وأنشدوا

بها غير ما قال السلولي بهرج

ليس الكلام على التراث الشعري العربيّ موضوع بحثنا هذا، فلقد سبقنا إليه قدماء ومحدثون رصدوا في أبحاثهم حركة الشعر العربيّ القديم والحديث، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر بعض من نقلوا أخبار النساء الشاعرات، كالمرزباني وابن النديم وأبي الفرج(1)، والسيوطيّ(2)، وأنيس المقدسي(3)، ورضا ديب(4)، وروز غريب(5)، وسعيد بوفلاقة(6)، و مي يوسف(7)، وغيرهم، ولن نتناول أسماء الشاعرات المبدعات والمنتديات الشعرية التي أسّسنها، أمثال سكينة بنت الحسين، وولادة بنت المستكفي، ولكن الذي يعنينا في هذه الدراسة الوقوف على القيمة الفنيّة والدلالية لشعر نطقت به شاعرات حول قضايا اجتماعيّة ودينيّة وسياسيّة وغيرها، فنقضن فرضية تقول إن الشاعرات لم يبدعن إلا في الرثاء، فيكون ما نقدّمه من نماذج دليلاً وحجة وبرهانًا على حقيقة نظرية تجنيس الشعر.

تظهر عملية رصد للمصادر القديمة أنّ الموضوعات والأنواع الأدبيّة، التي كتبت عنها، وبها الشاعرة في العصور المتقدمة، تنوعّت، وتعدّدت، فكتبت شعرًا وطنيًّا مشحونًا بالشوق إلى الوطن، ومنه ما باحت به " قمر" جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي، في قصيدة أودعتها شوقها إلى بغداد، على الرغم من جمال الأندلس، حيث صار الجسد بعيدًا عن هواء العراق، فتقول:

آهًا على بغدادها وعراقها

وظبائها والسحر في أحداقها

متبخترات في النعيم كأنّما

خُلق الهوى العذري من أخلاقها

نفسي الفداء لها فأيّ محاسن

في الدهر تشرق من سنى إشراقها

إذا حاولنا قراءة البيت الأوّل صوتيًّا نعثر على ورود حرف "الهاء" الدال على التعب خمس مرات،

كأنّ الشاعرة ضمّنت حروف شعرها رموز تعب نفسيّ ولّده البعد الناتج عن السفر، وكذلك نجد حرف الخاء قد تكرر في البيت الثاني ثلاث مرات فأشارت بكلامها إلى التعب الدفين العميق الذي استقر في حرف له مخرج صوتي متقدّم أفرغت فيه وجعها، كأنها تتلفظ بكلمة "آخ" الدالة على الوجع، ثم يستقر الوجع ويستكين في حرفين متماثلين في مخارجهما ومكررين مرتين هما" السين "والشين"، وهذا دليل على أنّ بوح الشاعرة العربيّة صادقٌ وعفويٌ بعيد عن التكلف والتصنع، لأنّه وليد لحظة شعريّة حقيقيّة تعيشها شاعرة ترسم شوقها إلى وطنها، وتكتب نبض الوجع والحنين والألم.

وإذا قرأنا شعر عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب:

ماذا تقول إن قال النبي لكم

ماذا فعلتم وأنتم آخر الأمم

بعترتي وبأهلي بعد مفتقدي

منهم أسارى وصرعى ضُرجوا بدم

ما كان هذا جزائي إذ نصحت لكم

أن تخلفوني بسوء في بني رحمي

نجد العمق الثقافي، والمعرفة الدينيّة، والجرأة والمنطق العقلي في إبراز الحجة وتحقيق الأهداف، لأنها استطاعت في ما باحت به أن تذكّر المسلمين بعترة آل رسول الله(صلّى الله عليه وسلّم)، وأن توثق الجرائم الإنسانيّة بحقهم، وأن تجعل الحاضرين يتبنون قضيتها نفسيًا، فكان أسلوبها براغماتيًا حجاجيًا، بدأته بسؤال استنكاريّ دعّمته بتناصات من كلام الرسول، ثم وصلت إلى نتيجة تؤكد سخط النبي ورفضه لما أصاب أهل بيته، وهذا الأسلوب المنطقيّ الحجاجيّ لا يمكن تصنيفه وفق جنس قائلته، ولا توجد إشارة واحدة إلى طبيعة الشاعر/ الشاعرة البيولوجيّة، بل تحمل إشارات إلى الانتماء الفكريّ والعقائديّ الذي يتساوى فيه أبناء المجموعة الواحدة المنضوون تحت ظلال هذا الفكر، ذكورًا وإناثًا.

كتبت الشاعرة العربيّة القديمة في موضوعات كثيرة وأثبتت حضورًا فاعلاً على مستوى الحراك الثقافي، فجاء منطوقها الإبداعيّ تجسيدًا لقدراتها وطاقاتها وتمايزها ثقافيًا وفكريًا وحضاريًا ودينيًا وعقائديًا من دون أن تُجنس لغتها وصورها، فإذا قرأنا هذا البيت لأعرابيّة أنشدت ابراهيم الموصلي قائلة:

وجدت الهوى حلوًا لذيذًا بديئه

وآخره مرٌّ لصاحبه مردي

نعثر على لغة لها قوانين كليّة عامة، أنتجت بتعالق مفرداتها تراكيب مشحونة بصور ودلالات لا يمكن تصنيفها في خانة الإبداع النسويّ، أو حصرها في جانب إنسانيّ خاص بالمرأة، لأنّ ما عبّرت به هذه الشاعرة اختزل أحاسيس ومشاعر كلّ المحبين، ووصّفت طريق الحبّ وإيجابياته وسلبياته، سواءٌ أكان المبتلى بالحبّ رجلاً أم امرأة.

ليس الكلام على الأنواع الأدبيّة التي كتبت بها الشاعرة العربيّة جوهر هذه الدراسة، بل الكشف عن القيمة الفنيّة والجماليّة لشعر تحفظه المصادر القديمة، و يشير إلى أنّ الشاعرة العربيّة القديمة كتبت في القضايا السياسيّة والإنسانيّة، وعبّرت عن انتمائها بصراحة وجرأة، وتناولت مواضيع في المدح والفخر والغزل، وكان من بين الشاعرات من صوّرن عمق تجربتهن الصوفيّة، وجسّدن في أشعارهن فكرة الحبّ الإلهيّ في محاولة للتعبير عن اتحاد الأنا الصغرى بالذات الإلهية العليا. وربما كانت رابعة العدوية وميمونة الأكثر بروزًا في هذا المجال، فلقد خاطبت رابعة الخالق بقولها:

أحبك حبين حبُّ الهوى

وحبًا لأنك أهلٌ لذاك

فأمّا الذي هو أنت أهل له

فكشفك الحجبَ حتى أراك

جاء هذا الشعر الصوفي برهانًا ساطعًا على أنّ الإبداع الشعريّ حالة تفرد بعيدة عن التصنيف، إلا بقدر ما تضمر حالة التفرّد من خصوصية فنيّة وإبداعيّة، ففي مناجاة رابعة العدويّة دليل على أن شعر المتصوفين يكتبه رجل وامرأة، ودليلٌ على توقها إلى كشف الحجب ورؤية الخالق، وهذه رغبة ينشدها كل متصوف يعيش حالة روحيّة، ذكرًا كان أم أنثى، قديمًا أومعاصرًا . أليست لغة الحبّ هذه تعكس التوق والتعب في ذات المُحِب؟ أليست حروف البيتين عتبات إلى ملامسة حالة الجهد التي بلغتها رابعة من خلال تكرار حرفي الحاء والهاء؟

إنّ للشعر مفهومًا واحدًا مختزلاً في قدرة منتجه على تشخيص الأنا الإنسانية بكلّ تجلياتها وتشظياتها وميولاتها وانحرافاتها، وهذا يتناقض مع نظرية تجنيس الشعر، واختلاق فرضيات غير منطقية تقوم على تصنيف اللغة والموضوعات والقضايا الإنسانيّة الكبرى.

إنّ موقفنا من الفرادة الشعرية لا يلغي موقف المجتمع الذكوري من إبداعات المرأة التي ما زالت، حتى اليوم، سجينة التصنيف الاجتماعيّ، على الرغم من تقدّمها في مجالات فكريّة، وعلميّة ،وحضاريّة، وثقافيّة، لأنّ المرأة نفسها استسلمت للتصنيف ووجدت فيه لذة تغريها بخلق معارك وهميّة، فتعتقد أنّها تحقّق وجودها بالرفض والممانعة، وتضمن لها استقلالية مصطنعة. ولكن أيّ جديد تحصّلت عليه المبدعة العربيّة، اليوم، من تصنيف إبداعاتها؟ وهل استطاعت فعلاً أن تعبّر عن خصوصياتها من خلال هذا التصنيف؟ وهل حضور المرأة بخصوصية نسوية يفتح أمامها ملكوت البروز؟ وهل يتسم هذا الحضور بالإبداع الفاعل في تنشيط مسارات الخلق الفني؟ والسؤال الأكثر بروزًا أليست الخصوصية شكلاً من أشكال الإبداع ؟

إنّ معايير الحكم على إنتاجات المرأة العربيّة المشاركة ،اليوم، في حركية الثقافة العربيّة لا تختلف عن المعايير التي تتحكم ، أيضًا، في تقييم ما يكتبه الرجل؛ لأنّ المشكلة ليست في جنس الكاتب بل في الظروف السياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة، وفي القدرة على قبول الاستزلام والانبطاح، وفي نبذ القيم الإنسانية والأخلاقيّة التي تشجع العولمة على التحرر منها، وعلى تبني بدائل تمعن في تدجين المثقفين وترويضهم، وتزين لهم السعي وراء الإعلام والشهرة.

إذا كانت العولمة قد عطّلت بوصلة القيم، وتشوّه معها جانب من المنتج الثقافي العربيّ، فلا يعني ذلك خلو الساحات الثقافيّة، في هذه الحقبة من التاريخ، من فعل إبداعيّ سيبقى في المستقبل نابضًا بالولادة، وهذا الفعل تشارك في تكريسه شاعرات عربيات ينتمين إلى معظم الأقطار العربيّة، ويساهمن في تنشيط الحراك الثقافي بعيدًا عن التصنيف، لأنّ الفعل الثقافي في إنتاجهن يجسّد حالة تجلٍ إبداعيّة، ولا يعكس حالة تبعية واستزلام غايتها السعي وراء منصب أو مكسب أو بروز.

تظهر عمليات رصد لحركة الأديبات العربيّات، في هذه المرحلة من التاريخ، حضورًا مكثفًا على مستوى المحافل الثقافيّة والفكريّة، غير أنّ الظهور يأتي ملتبسًا في بعض الأحايين نتيجة قبول بعضهن الدخول في بازار التسليع والشهرة واستخدام لغة الحريم في التعبير عن ذواتهنّ وأحاسيسهن وعلاقاتهنّ، فيأتي العمل تسريدًا لوقائع وأحداث ومواقف، وعواطف ذاتية تتكرر صورها في معظم الإطارات المعادة التصنيع، أو يأتي المنتج الأدبي تحديًّا للرجل وسلطته المقموعة بسلطات أعلى، وأعتقد أنّ التحدي السلبي غير منتج، وربّما كان التحدي الصامت عبر الكلمة المرمزة والمشحونة بالدلالات والتأويلات خيرٌ من حرب مفتعلة لا وجود لها إلا في مبارزات مُفرَّغة من القيمة، تذكر الناقد/ الناقدة بنقائض جرير والأخطل والفرزدق. فالشاعر

الحقيقي إنسان، والمرأة الحقيقية إنسان، وهموم الإنسان واحدة وكذلك تطلعاته وأحلامه وآماله وآلامه، والإبداع واحد، والتهميش أهدافه واحدة.

استنادًا إلى ما سبق لا يجوز لنا أن نستخدم مصطلح الشعر النسوي الذي أطلقه واقع غربيّ وسوّقت له امرأة، لأنّ ما تكتبه المرأة العربيّة المبدعة لا بدّ من أن يجسّد جانبًا من جوانب الفكر الإنساني التوّاق إلى التحرر من نمطية الصورة، والخارج على أشكال العجز والتخبط والندب والتبعية والتقليد والانبطاح، بمعنى آخر إنّ ما كتبته المرأة المبدعة فوق التجنيس، فهو فضاء حرٌّ رسمت ملامحه أنساقٌ لغويّة، قوامها قوانين نحويّة وبلاغيّة وفنيّة تضافرت على توليد الصور والرموز والمعاني والدلالات، وهو حقيقة فنيّة لا يختلف، من حيث الطبيعية الجينية وقوانين تشكيل عناصرها، عن أي نص إبداعيّ أنجبته ذات خالقة؛ **لأنّ الإبداع الحقيقي ما هو إلا بعضٌ من فيض ذات واعية ترفض تجنيس تجلياتها.**

فرضت الشاعرة العربيّة القديمة نفسها إنسانًا يعي ذاته، ويدرك موقعه، ويعمل على تكريس وجوده، فكانت ندًّا للشاعر من دون أن تدخل في معارك جانبيّة معه، أو تعمل على تصنيف شعرها في خانات نون النسوة وتاء التأنيث، فتركت أدبًا إنسانيًا راقيًا، تفوّقت معه، في رأيي، على عدد من شاعرات معاصرات، بالغن في تجنيس شعرهن، ومن ثم توظيفه في حركة البورصة الأدبيّة، فجاء الشعر مع بعضهن صياغة مفرغة من القيم اللغويّة والإنسانيّة، في مقابل عدد لا بأس بها من شاعرات يكتبن بنبض وجعهن الإنسانيّ.

تشهد المحافل الثقافية حضورا مكثفًا للشاعرة العربيّة، وهذه فرضية يؤكد صحتها الإعلام المسموع والمقروء ودور النشر والملتقيات الشعريّة، وهذا الانتشار يصعب حدّه في سطور دراسة واحدة، غايتها الأساس تبني، أو إلغاء ما شاع من مصطلح ملتبس لشعر المرأة، ولذلك سيكون العمل على نصوص شعرية حديثة لشاعرات عربيّات معاصرات كتبن في موضوعات متنوعة، وبلغة إبداعية لا تقلّ شأنًا عن لغة الرجل/ الشاعر.

تركت الشاعرات العربيّات بصماتهنّ على حركية الشعر العربيّ الحديث، وبخاصة الرائدات اللواتيّ شاركن في تكريس مفهوم الحداثة الشعريّة العربيّة، كنازك الملائكة وفدوى طوقان وغادة السمان وغيرهن ممن كان لهنّ حضور بارز وفاعل، على الساحات الثقافيّة والأكاديميّة، غير أنّ هذه الدراسة ستقتصر على قراءة عينات شعريّة لشاعرات من المغرب العربيّ، لما أثبتنه من حضور فاعل، مع التقدير الكامل لكلّ مبدعة عربية لها حضورها في حركة الشعر العربيّ وتساهم في خلق النهضة القومية الجديدة المؤسسة على القيم والثقافة والأصالة، من دون أن يكون هاجسها البروز الإعلاميّ، لأنّها تؤمن بأنّ الآتي لن يحفظ إلاّ البذور النابضة بالحياة، وهذا ما أكّدتُه الدراسات النقدية المعاصرة، التي بدأت بإلقاء الضوء على شاعرات هُمشن على مرّ العصور، ولم يحظ شعرهن بعناية الرواة، ومع ذلك حافظ شعرهن على نبضه في بطون أمات كتب التراث، وهكذا سيكون حال كل جميل وجديد ومبتكر، باحت به ذات أنثوية، أدركت قيمتها، ووعت جوهر إنسانيتها، فجاء منطوقها من الحياة وإلى الحياة، وكان له دور في خلق مسارات حركية، تتوازى وتتقاطع مع ما ينتجه الرجل العربيّ المبدع المتعالي على تقسيم وتصنيف ينالان من إنسانية الشاعرة المبدعة، لأنّه يؤمن بأنّ المرأة المؤمنة المبدعة شريكة له على درب الحراك الفكريّ والنهضويّ والقيميّ، وذلك عملاً بقوله تعالى: "والمؤمنون والمؤمناتُ بعضهم أولياء بعضٍ يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر..."(8).

بهذه الرؤيا يكون العمل على رصد طبيعة حركة المبدعة العربيّة الشعرية، وقيمة حضورها في طرح قضايا الإنسان العربيّ المعاصرة وسعيها إلى

تعزيز هويتها وانتمائها، فتكون القراءة فنيّة وجماليّة بعيدة عن التصنيف والتجنيس.

ثالثًا: حركية الإبداع الشعريّ المعاصرة والحضور الأنثويّ

يعتقد بعض الدارسين أنّ لشعر المرأة في العصر الحديث خصوصيته، وتفصح آراؤهم عن تقدير ملتبس ومحاصر، فيُلمحون إلى جهل المرأة بالتراث، وهذا الجهل، في رأيهم، يجعلها مُقصّرة عن إثبات وجودها، وأغفلوا ما يجيزه الواقع الثقافي العربي الخاضع لسلطة الامتيازات والمكافآت التي جعلت من الشعراء موظفين. ولكن سواء آمن بعضهم بالقيم والعادات والتقاليد أم لم يؤمنوا بها، فإنّ الإبداع الحقيقيّ، في رأيي، لا يجوز أن ينسلخ عن قيم صار القابض عليها كالقابض على الجمر، لأنّ ألم الاحتراق يصفّي الذات المبدعة، فتقرأ الحاضر وتستشرف المستقبل، من دون أن تنسلخ عن تراثها.

بهذه الفرضية أقرأ نتاج المبدعة العربيّة التي تكتب للإنسان، من دون مبالاة بالإغراء والتدجين والتغييب والإقصاء، لأنّ الشمس عندما يحين وقت شروقها تنزاح العتمة من أمامها، وهذا الإشراق مشروط بتوليد طاقة حياة، كمونها الأساس المعرفة، والمعرفة لا تبعيض ولا تجزيء فيها، إنّها النور الكليّ الذي يضيء جوانب النفس بقبس قادر على الخلق والتجديد.

تظهر عملية رصد لحراك الشاعرات العربيات نوعًا من الزحام الذي تصرّ على تضخيمه مصطلحات تمعن في إقصاء نتاج المرأة الفكريّ عن مسيرة الثقافة العربيّة، وتغريها بتسميات تخدّر طموحاتها، وبعناوين عريضة تحقّق لها البروز والشهرة، فتنزلق بعض الأقلام إلى كتابة موضوعات مفرغة من القيمة الأدبيّة، فأي إبداع هذا يسرّد خصوصيات المرأة الحميمة بلغة تفتقر إلى مقوماتها وخصائصها التشكيلية والإبداعيّة؟

كشفت حركة الشعر العربيّ عن حضور فاعل لشاعرات تركن بصماتهن في مسارات الخلق والإبداع، ففرضت عائشة التيمورية نفسها على الساحة الثقافيّة، وكذلك فعلت زهور ونيسي وزليخة السعودي وغيرهن من اللواتي كنّ امتدادًا طبيعيًّا لكلّ مبدعة فرضت نفسها إنسانًا، يرى ما لا يُرى، ويسمع ما لا يُسمع، بدءًا بالشاعرة انخيدوانا ابنة سرجون وصولاً إلى مبدعات لم يلدن بعد.

يرى بعض النقاد أنّ مشكلة حضور المرأة تكمن في التركيبة الاجتماعيّة، وليس في تكوين المرأة، ولكنني أعتقد أنّ المشكلة لها بعدان؛ بعد اجتماعيّ، وآخر فردي، فالمجتمعات العربيّة مذ تشكّلت تمارس نوعًا من الحصار على المرأة وتصنّفها في مرتبة أقل من الرجل القويّ الحامي للأنثى الضعيفة المحمية، فأسقطوا نظرة الضعف إليها على كلامها، وربما كان هذا سببًا في توصيف بشار لشعر النساء بالضعف بعد أن استثنى الخنساء التي رآها فوق الرجال، لأنّ الخنساء، في رأيي، كانت حامية نفسها ومحمية بنفسها، فامتشقت ذكرى أخوتها وتعالت بطاقاتها، فخلدتهم، وكتبت بعلاقتها بهم قانونًا أسريًّا قيميًّا.

إذا كانت هذه الرواية صادقة، فهي دليل ساطع على أنّ المبدعة تفرض نفسها، ولا تنتظر من يدعمها، فما هي، إذًا، قيمة ما تكتبه الشاعرة العربيّة في خانة التصنيف النسويّ؟ وهل يُعتبر خروجها على المألوف وفرضها القيم تجديدًا وتحديثًا أم للتحديث والإبداع شروط أخرى؟ وهل ما تكتبه الشاعرة العربيّة، اليوم، له خصائص ومقومات وأدوات وقوانين خاصة بالشعر النسويّ؟

يزخر المشهد العربيّ بأسماء مبدعات لهن حضور فكري وثقافيّ، ولا يتسع المقام لذكرهن، ولكن إذا حاولنا أن نتبيّن طبيعة اللغة التي استخدمتها الشاعرة فاطمة بوهراكة في التعبير عن تمردها المقيّد، نجد لغة بسيطة محققة قوانين التشكيل الجيني، من جهة، وغنية بالإشارات والرموز، من جهة ثانية، إذ تقول:

الهو بالألم
انسى ما تبقّى مني
اداعبُ جرحي
لأرسمَ وجهًا يشبهني.

صار للألم في شعر فاطمة وظيفة مغايرة أخرجته من دلالته المعجمية، وصار خدنًا وصديق لهو، تنسى بصحبته ما تبقّى من أحاسيس، وهنا ذروة التصوير النفسيّ لذات متألمة، لا تدرك معنى الألم، فصار الجرح دمية تداعبه فاطمة، وفي هذه اللحظة من الانسحاق النفسيّ تثور الذات على واقعها متبنّئة بولادة قسمات جديدة تقبض على الأصل بقدر ما تتجاوزه" يشبهني".

استخدمت الشاعرة في هذه الفقرة، التي جاءت خلاصة تمردها، أفعالاً مضارعةً ترسم متوالية دلالية، بدأت باللهو الذي يساعد على النسيان وتخدير النفس بمداعبة الجرح، لينتج عن حالة الاستسلام الإيجابية ولادة الرسم الآتي الذي تتخيله الشاعرة، فخدمت الحالة الإعرابيّة ترسيخ الصور والدلالات التي أنتجتها لغة فاطمة؛ فجاءت ثلاثة الأفعال الأولى مرفوعة كونها مسندة إلى حاضر تُمسك به، أما الفعل الرابع فقد كان منصوبًا بمضمر ليشير إلى مستقبل آت لا يحقق صورتها إلا بالتعب، وهذا المستقبل مُضمر في عالم الغيب.

إذا كانت السمة العامة لشعر بعض المتمايزات رفض السلطة الذكوريّة، فلقد استطاعت جميلة الماجري أن تتبادل المواقع مع الرجل لتسقط عنه هالة القداسة، وتلغي عنه سمة الإبداع وقدرته على الحب، فتخاطبه قائلة:

كبيرٌ عليك الهوى
وأكبر منك القصيدة
وأبعد عنك التماس النجوم
من الأمنيات البعيدة
وواحدة بين عصر وعصر تجيء
كلؤلؤة في الكنوز..
فريدة.

تقدّم الماجري صورة فنية رائعة، يظهر فيها الرجل مُبعدًا عن نبض كلمات الأنثى المبدعة المتفردة في حضورها ودورها الإنسانيّ المتفرد والنادر، هذا الدور يتجسّد في رفضها التبعية، وفي رفض نظم الشعر في من لا يستحق هواها، فألغت الصورة النمطية للمرأة الجسد الملهمة للشاعر، وصارت هي القابضة على حلبات التحدي، كونها تشكل حالة إبداع وتفرّد لا تتكرر، من دون أن تتلفظ بلفظة تحمل دلالة الأنا.

وفي قراءة سريعة لنموذج قصير من شعر زليخة أبو ريشة تستحضر فيه أنوثتها من خلال الذاكرة إذ تقول:

أمي رأت في منامي خطاي على غير دربي
فصاحت لأصحو ولم أكُ بعدُ غفوتُ ...

...

رأت في المنام النجومَ على راحتي فخافت
ولم تكُ تعرف أني حرقت يدي
لتعلو فوق النجوم يداي

نجد الشاعرة تكرّس الأنا المبدعة لحظة التجلي حضورًا غريبًا ومدهشًا، حضورًا أشبه بالحلم، ولكن من دون استسلام للنوم، لأنّ الإضاءة الحقيقية لكتابة إبداعيّة لا تكون إلا باحتراق طوعيّ تطلبه ذات تكرر حضورها، في هذه الأسطر القليلة، اثنتي عشرة مرة بالضمير المتصل والمستتر، وهذا العدد له رمزية دينيّة، تم توظيفها من خلال علاقة لا يمكن القبض عليها بين الوعي واللاوعيّ، إلا في لحظات الشطح الإبداعيّة.

تشير هذه القراءات إلى أنّ لكلّ من فاطمة وجميلة خصوصيتها في التعبير عن أفكارها، وعن علاقتها بذاتها، أولاً، وبالآخر المغاير، ثانيًا، وكذلك كان لزليخة خصوصيتها في ما أوردناه من شعرها، فلقد لخصت في سطور قليلة موضوعًا نقديًا ما يزال مبعث جدل ونقاش، فالإبداع، في رأيها، يولد في لحظة منفصلة عن الذات الواعية

المهيَّأة للنضوج، والقابلة احتراقًا بطهر، فيكون المولود غريبًا ومدهشًا.

لم تتوقف الشاعرة العربيّة المعاصرة عند حدود همومها، بوصفها أنثى عربيّة محاصرة تبحث عن حريتها، بل رصدت القضايا الوطنيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة فعبّرت عن علاقتها بالمكان الذي تنتمي إليه، ورسمت لوحات ناطقة بالتحولات المؤلمة في جسد مدن تغيّرت أسماؤها، فجاء رفض الشاعرة منيرة سعدة خلخال سؤالاً استنكاريًا يضمر الاحتجاج على كل من تناسى اسم مدينة "سيرتا" وساهم في ترويض وجهها على الاستتار والتخفي وراء اسم جديد أخرسَ نبضَ أصالتها، وأدمى قلبها، وحاول إفناءها، وإحراق معالمها التي كانت بالنسبة إلى الشاعرة الكون كلّه:

من يذكر سيرتا؟

من علّمها كلّ هذا الاختفاء؟

من أخرس الوهج في دقاتها؟

من سمح بتقطير الدفلى في عروقها؟

من انتحل زرقة صباحاتها و أدماها؟

ثم من أفناها؟

و أضرم في الكون كلّ هذا الحريق؟

عبّرت منيرة عن ارتباطها بأصالة مدينة، فقدت كلّ شيء حتى اسمها، فسيرتا صارت منسية، يحجب معناها الجوهري اسمٌ جديد، أطفأ وهج دقاتها وأخرسها، فرسمت الشاعرة وجعها وقلقها على مدينتها بأسلوب استفهاميّ، أدواته لغة سهلة وبسيطة من حيث المعاني المعجميّة، ومتماسكة من حيث التركيب، وغنيّة بإشارات وطنيّة وقوميّة، من حيث القصدية، فالمدينة التي أحبتها منيرة، والتي ماتزال فاعلة في وجدانها، تفقد وجهها، ولذلك ترفض، بالسؤال الاستنكاريّ، تشويهًا مقصودًا، فرضه ماضٍ كان قادرًا على التغيير، وترفض معه الخضوع لسلطة غير موجودة إلا في أذهان الخانعين والمستسلمين، ومن ثم تدعو إلى أن تكون مدينتها قضية اجتماعيّة وإنسانيّة ووطنيّة تحرّض على السؤال والبحث عن الحقيقة واستنباط حلول تنبثق من أصل ثابت راسخ، فيتحوّل الحريق إلى رماد فينيق جديد.

يشير نتاج شاعرات المغرب العربيّ إلى اهتمامهن بقضايا المدينة والوطن والقوميّة العربيّة، هذه القضية التي شغلت حيزًا رئيسًا من وجدان الشاعرة العربيّة، التي أكّدت انتماءها إلى مد قوميّ عربيّ، تتآكل وحدته تحت لعاب سلطات وحكومات، لا تؤمن بشعوبها، وتمعن في تجويعه وإذلاله، ليبقى مشغولاً بلقمة العيش عما يُنفق و يُبذل من أجل تعزيز سلطات القمع والترهيب، وكانت الشاعرة ربيعة جلطي ممن رفضن بشعرهنّ ممارسات القمع والتجويع، وحمّلت، بجرأة، الزعماء العرب مسؤولية الهزائم، فاستحضرت في شعرها نوحًا "عليه السلام"، لما له من رمزية دينيّة وزمنية فتقول:

يا نوح، فقراء هذا البلد نحن

نكتب أسماءنا بالدم عن نهر ملوية والأطلسي

نرسم الشمس وجهًا جميلاً

نغني... نغرق في قصعة دم نصير

وهذي الأرض الكروية الهاربة إلى نفسها

تشوى..تُشوى..تُشوى

تنضج ..تنضج في كرش الأمير.

إن توظيف اسم النبي نوح في القصيدة له دلالات كثيرة، نذكر منها دلالة العمر الطويل الذي عاشه نوح، ودلالة النبوة وما توحي به من إيمان مطلق غير قابل للشك، فقدمت بطريقة فنية بارعة صورة حقيقيّة عن نظرة بعض الحكّام إلى أنفسهم وإلى شعوبهم، فهم يعشقون العمر الطويل على الكراسي، ويأملون أن تبقى علاقة الشعوب بهم علاقة إيمان مطلق، غير أنّ المفارقة الأساس أنّ تابعي هؤلاء الأنبياء/ السياسيين فقراء يتألمون، و يحلمون بالحقيقة، و يصارعون من أجل الرغيف، وهذه صفات لا تتوافق والشعب السائر وراء نبي يعزّز إنسانية تابعيه، ويشاركهم الجوع والبرد والعطش،

أما الحكّام فلقد ابتلعوا خيرات الأرض وتركوا الشعوب جائعة.

يشير هذا الترميز إلى جرأة الشاعرة التي لا تقبل أن تكون رقمًا في قطيع المطبلين والمزمرين، وهذا موقف يقصّر عنه شعراء ارتضوا أن يكونوا أبواقًا، فأيّ خصوصية حريمية في هذا الشعر؟

شاركت الشاعرة العربيّة في تنشيط حركة المد القوميّ، وجاء منطوقها الشعري مفعمًا بالرفض لزمن عربي توالت النكسات فيه نتيجة الانشغال بثرثرة جعلت من البطولة العربيّة أثرًا في متحف، فتعلن زينب الأعوج كرهها حالة الجبن التي تسيطر على من سموا أنفسهم حكماء وتتنبأ لهم بمستقبل واهن وضعيف، فقرأت الواقع واستشرفت المستقبل قائلة:

لا تسألوني عن الزمان.سادتي
فكثرة الكلام صارت ثرثرة
والفتيلة قلّ من يوقدها
فلا تبكوا الهزيمة ..سادتي الحكماء
فالسيف صار تحفة لُزار
لا تسألوني فقد كرهت جبنكم

تظهر الطبيعة التركيبيّة النحوية تحرّر الشاعرة من الخوف، ومن سلطة الحكّام، فجاء الأسلوب طلبيًّا بصيغة النهي، والنهي يكون من الأعلى إلى الأدنى، فهي المتحررة من التبعية والاستزلام، والقابضة على وهج المعاناة تجد نفسها أكثر حرية من حاكم تخلّى عن دوره الوطنيّ، وانشغل بأحاديث لا قيمة لها، في وقت تمسّكت فيه الشاعرة بالكلمة الحرة الرافضة المتنبئة بما سيكون عليه المستقبل، إذا استمر الواقع العربيّ في خنوعه واستسلامه، وتُفصح عن كرهها لهم.

أما مبروكة بو ساحة فلقد باحت من خلال شعرها بعمق انتمائها القومي والعربيّ، وأعلنت موقفها من القضية الفلسطينية بجرأة وإيمان، فراحت تناجي الجزء المسلوب من أرض الآباء والجدود، آملة بالثأر ومتنبئة بالتحرير، مستخدمة لغة بسيطة وإيقاعًا خفيفًا كأنّها تأمل لخفته أن يعبر بصوتها إلى أرض فلسطين، لتخبرها عن وجدان الشعب العربيّ الجزائري، وبأنّ فلسطين هي القضية الأساس والمحوريّة لكلّ عربيّ حر، لعلّ هذا الصوت المناجي يبشّر الأرض المقدسة بوعد التحرير والخلاص:

يا ثرى كالمسك طيبًا ... عابقًا خلف الحدود
ضمخته بدماها ... قبل آبائي الجدود
أي طهر دنّسه ... فيك أرجاس اليهود
أبدًا لن نترك الثأر ... ولن ننسى حمانا
لن نذوق النوم حتى ... نتلاقى قبلتانا

....

يا فلسطين بلادي ... يا فلسطين الحبيبة
إن أيام التلاقي ... أصبحت جد قريبة
لن تعودي مثلما كنت ... فلسطين السليبة

تجسّد مبروكة بو ساحة ظاهرة شعرية تجمع بين الأصالة والحداثة، فهي إذ تستخدم الأوزان الشعريّة التقليدية، فإنّها تبني قصيدتها على أكثر من روي، وتستخدم تراكيب لغويّة، سمتُها الأساس النداء، بوصفه أسلوبًا كلاميًّا، غايته طلب المنادى والإقبال عليه، لتبلّغ المنادى / فلسطين شعورها ورؤيتها المستقبلية، التي أكدتها بحرف تأكيد " إنّ أيام التلاقي..." وبتكرار حرف نفي" لن" الذي يفيد نفي الحدث في المستقبل ويشير إلى رغبة الشاعرة في إعلان طبيعة العلاقة الوجدانيّة بين القضية العربيّة المحوريّة و" أنا" الشاعرة المتكلمة بـ" نحن" العربيّة الرافضة الاغتصاب والساعيّة إلى استعادة الأرض في مستقبل قريب.

تمايزت لغة مبروكة في الأبيات السابقة بالجزالة اللفظيّة، وبالعمق الدلالي، وبالرؤيا المستقبلية، ونقلت المتلقي ببيت شعر واحد إلى زمن شعريّ عربيّ أصيل إذ تقول:

ما في يدي غير أشواقي أقدّمها

وقيمة الواهب المحروم ما وهبا

فكيف نستطيع تجنيس شعرها وشعر مبدعات رسمن نبض الجراح بلغة اتسمت بالجزالة اللفظية، وبالدقة النحويّة وبالعمق الدلالي؟ فالإبداع إبداع سواء أكان منطوق شاعرة أم شاعر.

خامسًا: نتائج ورؤى

استنادًا إلى الفرضيات والمعطيات يمكن القول إنّ عمليات الرصد لواقع الشاعرة العربيّة، توحي بأنّ المشكلة الحقيقية تكمن، أولاً، في عدم ثقة الأنثى بموهبتها وموهبة بنات جنسها، وهذه الفرضية تؤكدها محاولات تهميش بعض الأديبات ما تكتبه الأخريات، لتحصر الواحدة منهن الخصوصية الشعرية في أعمالها مجتمعة، وثانيًا، في تعدد السلطات التي تمارس هيمنتها على حضور المرأة الثقافي، وربما كان أكثرها سوءًا ما يمارسه الرجل على المرأة من تهميش وتغييب وإلغاء لدورها الشعريّ لأسباب كثيرة أهمها عقدة التفوق، فوقعت الأنثى المبدعة تحت سلطتين؛ سلطة الموروث الذكوري القابضة على وسائل النشر والإعلان والإعلام، وسلطة الموروث الأنثوي بكلّ سلبياتها، وبخاصة ما ارتبط منها بسلطة تغري المرأة بالانقياد وراء عواطفها، وتزيّن لها استسلامها، وتشجّع انبهارها بالمظاهر، وتعزز لديه غريزة البروز، فتكون النتيجة تغييبًا تامًا لدورها الإبداعيّ، وحصره في خربشة أساليب مبتذلة، تضمن بها موقعًا لا يليق بأنوثتها وإنسانيتها.

لا إبداع من دون حضور فكريّ وثقافيّ وإنسانيّ يتكامل فيه صوت المرأة والرجل في خلق سمفونية الحياة بعيدًا عن التجنيس والتصنيف والتمييز، وهذا ما أثبته بقاء إبداعات المرأة الجزائرية واللبنانيّة والتونسية والمغربيّة والسورية والعراقيّة والسودانية والبحرانيّة والعمانية والموريتانية وغيرهن، هذه الإبداعات التي فرضت نفسها بذرة حياة على الرغم من الممارسات الخاطئة التي دفعت ببعض صاحبات الأقلام المبدعة إلى العزلة والصمت فكتبن لآتٍ مجهولة سمات متلقيه.

إذا كان الاقتناع بفرضية تقول إنّ للمرأة خصوصيات تترك بصماتها في ما تقوله فإنّ هذه الفرضية قابلة للنقض، لأنّ المعطيات تشير إلى أنّ القضايا التي تشغل المبدعين والمبدعات واحدة ولا يمكن تجزئتها وتصنيفها إلاّ وفق ما تفرضه معايير الأجناس الأدبيّة وخصوصية الخلق الفني الإبداعيّ، وكذلك قدرة المبدع أو المبدعة على توظيف المخزون الثقافي وبخاصة اللغويّ، وبالتالي لا يمكن أن ترتبط نظرية الأدب النسويّ بمعايير نقدية مختلفة عن المعايير التي يتمّ بها قراءة إبداعات الإنسان/ الرجل.

أظهرت النماذج القليلة التي كانت عينات منتقاة للدراسة والتحليل أنّ الشاعرة العربيّة كتبت في موضوعات كثيرة وبرعت في استخدام اللغة وتوظيف رموزها وتفعيل موروثها الثقافي، فأثبتت، في رأيي، جدارتها وأحقيتها بهذا الإبداع وحين نعود بذاكرتنا إلى الوراء نجد أن هناك شاعرات عربيات استطعن أن ينافسن الرجال بل ويتقدّمن عليهم في أحايين كثيرة ..والمرأة العربية، اليوم" لا يمكن أن تنفصل عن تاريخها فهي قادرة ،أيضاً، في هذا العصر الموسوم بالحداثة والتحديث أن تشقّ طريقها إلى فضاء التمايز، وأنّ تحقّق مكانتها الأدبيّة بعيدًا عن الدخول في دهاليز التصنيف والتجنيس، فهي إنسان قبل أن تكون أنثى.

إنّ تجنيس الشعر يتناقض ومفهومه الرؤيوي ويُضعف من دوره في خلق مسارات حركيّة، تؤسّس لها لغةً خارجة على التقسيم والتصنيف والتجزيء، لغةً قادرةً على موضعة فيض الفكر من جهة، وتفييضه من جهة ثانيّة، أي لغة تقبض على سيولة

الفكر غير المرئية وغير القابلة للقبض إلا باللغة عينها، في لحظة زمنية يفيض الفكر من ذاته ولذاته لأسباب خارجة على سلطة الآن وعلى الرقابة، وعلى الأين والكيف والمتى، فيولد الشعر على غير مثال، فتمنحه هويته وشخصيته المستقلة خصوصية التشكيل الجيني لعناصر اللغة التي بها وحدها يكون تصنيف النصوص في حركة الشعر المُجدِّدة نفسَها وبنفسها بفضل طاقات إبداعية يمتلكها الإنسان العربيّ ذكرًا كان أم أنثى، فيسقطان معًا مصطلحات تسيء إلى رسالة الشعر الإنسانيّة وإلى كونيته، ويكرّسان المعاني والمفاهيم التي بها وحدها يبقى الشعر ومضة فكر خارج على التصنيف والتجنيس.

الهوامش:

(1) أبو الفرج، الأغاني،

(2) جلال الدين السيوطي: نزهة الجلساء في أشعار النساء ،تحقيق :عبد اللطيف عاشور،

(3) أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان

(4) رضا ديب، طرائف النساء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

(5) روز غريب :، نسمات وأعاصير في الشعر النّسوي المعاصر،

(6) سعد بوفلاقة، الشعر النسوي الأندلسي، دار الفكر العربيّ، بيروت،

(7) مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب، القاهرة،

(8) التوبة 71.

□□

الإشـــكالات والأســـئلة في روايات كوليت خوري

□ د. خليل الموسى*

كان عام 1959 موعداً لولادة الرواية الأولى لكوليت خوري «أيام معه» التي هزّت البلاغة الذكورية في الكتابة النسوية المؤنثة هزّاً عنيفاً، وقد وصلت إلى درجة عالية لم يألفها العالم العربي من قبل، وخاصة دمشق التي كانت حينذاك تنامُ على حرير البلاغة الذكورية مطمئنة وواثقة، وكأنّها محصّنة ضدّ الزلازل والهزّات بحصون التقاليد وزخارف العادات، ولم تكن تتوقّع أن تأتي هذه الهزّة من قلب دمشق لا من خارجها، فالمرأة هنا سعيدة بدورها الإنجابي والتربوي قانعة بمصيرها، مؤمنة أنّها رديف للرجل وتابع له، بل هي تنظر إليه على أنّه مخلوق فوق بشريّ، هذا على الأقلّ ما تراءى لها وآمنت به، وفي لحظة غير متوقّعة، فإذا الأمور والصور نقيض ذلك تماماً، ثمّ تلتها هزّات أخرى ارتجاجية بدرجات مختلفة في الروايات الثلاث الأخرى، وخاصةً في الرواية الثانية «ليلة واحدة» التي لم تكن فيها الهزّة أقلّ درجة من الأولى فيما طرحته، وهكذا طرحت هذه الروايات على المجتمع العربي وثقافته الذكورية المتأصّلة في الوجدان والذهنية بوضوح وجراءة وحدّة إشكالاتٍ وأسئلةً كثيرة، وأهمّها:

1 ـ إشكاليّة البطولة (ذكر/أنثى):

اتخذت الرواية العربية منذ بداياتها عنوانات نسائية، سواء ما كان منها في روايات سليم البستاني التي نشرها في مجلة «الجنان» (زنوبيا ـ بدور ـ أسماء ـ بنت العصر ـ فاتنة ـ سلمى ـ سامية)، أو روايات جرجي زيدان التي نشرها في مجلة «الهلال» ثم طبعها في كتب (أرمنوسة المصرية ـ فتاة غسّان ـ عذراء قريش ـ غادة كربلاء ـ العبّاسة أخت الرشيد ـ عروس فرغانة ـ فتاة القيروان ـ شجرة الدرّ)، حتى إنّ أول رواية عربية فنّية (زينب) لمحمد حسين هيكل نهجت هذا النهج، ولكنّ الدّاعي إلى هذه التسميات إعلانيّ خالص، والهدف منه الإقبال على قراءة هذه الأعمال في زمن كان فيه المجتمع العربي منغلقاً على ذاته، وهو يؤمن أنّ المرأة مطلوبة لا طالبة ومرغوبة لا راغبة، وهي كائن لا حول ولا قوّة له، والهدف

* أستاذ في جامعة دمشق.

الثاني من وراء ذلك تقبّل هذا الجنس الأدبي الجديد الوافد الذي كان يُعَدُّ جنساً أدنى من الشعر من جهة، وهو منحطّ وخطر على الأخلاق العامة كالأدب الشعبي الصريح، و«ألف ليلة وليلة»، والأدب الإباحي من جهة ثانية، ومنهم من ذهب إلى أنّ الرواية ذات قرابة بالحكايات الرومانس وخاصة في المشاهد الفاضحة.

ظلّت بطولة المرأة في هذه الأعمال مقتصرة على الكشف عن جمالها بصفتها هدفاً لمغامرات الرجال وتنافسهم عليها، وهي لا تزيد على أن تكون دمية يتهافت عليها العشّاق من كلّ حدب وصوب، وهي تابع للرجل وتسعى إلى إسعاده، ولذلك كانت شخصية محدّدة الأهداف والفاعلية، وهي جامدة وتؤدي دوراً ثانوياً وهامشياً، حتى إنّ هذا الدور كان باهتاً في معظم تلك الروايات، ولا يُشكّل هذا الحكم انتقاصاً منها، فالمرحلة الزمنية لم تكن تحتمل فوق ذلك، ولو جاءت كوليت خوري وغادة السمّان في تلك المرحلة لما كان الوضع أفضل مما كان عليه، ولذلك كانت مرحلة الخمسينيّات والستينيّات من القرن الماضي مؤهلة لأن تستقبل كوليت خوري وغادة السمان في دمشق وليلى بعلبكي في بيروت بعد أن انتشر الفكر الوجودي بين المثقفين وخاصة في بيروت، وكانت أعمال سارتر وكامي وسيمون دي بوفوار تلاقي قبولاً وانتشاراً، وهكذا تبدّلت الأدوار والبطولات على مسرح الرواية عند كوليت، فإذا الرجل كائن ورقي كما يقول بارت، وهو ينسحب إلى دور ثانوي، ويتخلّى عن دور القيادة لتعتلي البطلة الأنثى سُدّة العرش الروائي، وإذا هي كائن مختلف، فهي من لحم ودم مفعمة بالمشاعر والإحساسات، كائن مختلف حرّ يعيش ليحيا، ومن هنا غدت الرواية فنّ الشخصية كما ذهبت إلى ذلك فيرجينيا وولف، وهذا يعني أنّ التحوّل لم يكن مقتصراً على استبدال البطولة ببطولة وأنثى بذكر، وإنّما تجاوز ذلك إلى تحوّل خطير وحقيقي في بنية الرواية العربية التي انتقلت من رواية الأحداث التقليدية إلى رواية تيار الوعي الرومانسية والوجودية، ففي رواية «أيام معه» (1) تتقدّم ريم غالي ـ أهمّ بطلات كوليت ـ إلى واجهة المسرح الروائي، فهي التي تروي، وهي التي تتكلّم بضمير مفرد المتكلّم (أنا)، ولا تجري الأحداث إلاّ حولها وداخلها، وتتطق الشخصيات الكثيرة الأخرى بذلك، وتؤدي هذه الوظيفة، ولم يقتصر التغيير في البطولة على استبدال وجه بوجه، وإنما كان الأمر أبعد من ذلك، فقد جاءت هذه المرأة وهي تحمل رسالة تسعى بوساطتها إلى انقلاب جذري وتغيير كامل في بنية المجتمع العربي، فهزّت دمشق هزّات عنيفة، ولم تكن دمشق حينذاك قادرة على تحمّل مطاليبها الكثيرة في زمن كانت فيه الأبواب مازالت موصدة، امرأة تريد من مدينتها النائمة أن تستيقظ لتكون عصرية وتتنفس نسيم الحرية، وتخرج النساء من جحورهن والسجون التاريخية إلى المجتمع للعمل والنهوض بالوطن، ولو اقتصرت هذه المطالب على المساواة لكان الأمر مقبولاً إلى حدّ ما، وإنّما تجاوزتها إلى فضح العادات والتقاليد التي أخّرت المرأة وقدّمت الرجل على حسابها، وهي التي عطّلت دور المرأة في الحياة وأقعدتها عن الفاعلية والتفاعل والصراع الضروري لأيّ نهضة اقتصادية اجتماعية ثقافية، فإذا هي مهمّشة لا حول لها ولا قوة، وإذا زميلها الرجل يتقدّم وحده إلى الواجهة ويطمئن إلى حالة من الثبات والاستقرار، فظلّ المجتمع الدمشقي بعيداً عن العصر والحركة، ولذلك حاولت ريم وبطلات كوليت في الروايات الأخرى فضح الرجل الشرقي القديم الذي التجأ إلى هذه العادات ليظلّ على سدّة العرش من غير أن يقوم بأيّ وظيفة سوى الإنجاب والتمتع بالنساء، فكشفت عوراته للمجتمع، وإذا هو كائن في غير مكانه، وإذا المرأة مؤهلة فعلاً لأن تتسلّم مقاليد البطولة والسيادة، ولذلك لم يكن زياد مصطفى الرجل الشريك في البطولة سوى وسيلة ودمية وحيلة روائية لتأدية هذا الدور، فالبطولة جملة وتفصيلاً لريم التي جاءت برسالة التغيير.

ولكي تكون ريم مؤهلة لحمل رسالة التغيير فلابدّ من أن تكون شخصية مختلفة ومؤهّلة لهذه الوظيفة، ولذلك جاءت صورتها في هذه الرواية أقرب إلى الأنثى الأسطورية، فهي تتمتع بصفات غير عادية وغير مألوفة في مجتمعها، فهي أولاً شابة في مقتبل العمر، والتغيير غالباً يقوم به الشباب الذين يتطلّعون إلى عصر جديد ويعيشون حياتهم، وهي ثانياً لا تخجل من كونها امرأة، وإنّما تعتزّ بذلك، وترفض جملة وتفصيلاً أن تكون مهمّشة أو تابعة للرجل بلا دور، وهي ثالثاً ذات عنفوان غريب وثقة كاملة، ومعرفة بكلّ ما يدور في مجتمعها علناً أو خفاءً، ولذلك هي تعلن الحرب على التقاليد التي تخلّت عن القيم العربية الأصيلة إلى تقاليد مستوردة تقيّد حرية الفتاة، وبالرغم من القيود الكثيرة فإنّ ما يجري في الخفاء في هذا المجتمع عظيم نتيجة هذا الحصار، فثمة فتيات يذهبن إلى السينما وحيدات ينتظرن الشبان، وثمة أخريات يجتمعن بالشبان في أمكنة منعزلة، ومنهن من تذهب إلى شقّة شاب أعزب تحت أجنحة الظلام، وتخرج منها على رؤوس أصابعها، فإذا سألتها أمها قالت: «عند الجارة»، فأيّ قيمة تبقى لهذه الأكذوبة التي يدعونها التقاليد، وكلّ شيء يسير في الخفاء (ص 98 ـ 100)، ولذلك هي ترفض أن تعيش بأقنعة مختلفة، وعليها أن تكون امرأة بوجه واحد واضح وذات شخصية متوازنة لتبتعد عن الأخطاء وتمنع نفسها من الوقوع في المزالق، ومن هنا واجهت جدّتها الخائفة من التقاليد وأقاويل المجتمع، كما واجهت ليلى وخوفها من كلام الناس أيضاً، ولما حذرتها الأخيرة من الشائعة التي تقول إنّها عزمت على الزواج من زياد مصطفى بالرغم من أنّ اختلاف الدين يحول دون ذلك ضحكت وقالت: «ولماذا لا أتزوّجه» (ص 165 ـ 168)، وكذا شأن شخصية العمّ، وهو حارس على التقاليد، وقد واجهها بقوّة وفظاظة، ولكنّه لم يستطع أن ينال من عزيمتها، فوصفها أولاً بأنّها فتاة غير متزنة (ص 17)، ورفض أن يُقيم قريبها ألفريد القادم من فرنسا والذي سيصبح خطيبها في منزلها حرصاً على العادات (ص 18)، ويرفض خطبة ريم وألفريد لأنّها هي التي قرّرت ذلك مع أنّ والدها كان على قيد الحياة (ص 320)، وهو يخاف أقاويل الناس (ص 24 ـ 26)، ولمّا أصابه اليأس منها انصرف مزمجراً وصفق الباب وراءه بعد أن قال عبارته: أنتِ وقحة! فلتذهبي إلى الجحيم.. (ص 27)، وريم امرأة بورجوازية مثقفة ثقافة فرنسية عالية، وهي شاعرة بهذه اللغة، وقد قرأت في أثناء خطبتها قصيدة قديمة لها بعنوان «Tout Passe» (ص 299 ـ 300)، وليس ذلك وحسب، وإنّما قامت بعمل غير مسبوق في هذا المجتمع فجمعت خطيبها وحبيبها في سهرة جمعت الأهل والأصدقاء في منزلها (ص 344 ـ 349)، ثمّ هي امرأة ذاتُ إرادة حديدية وعزيمة لا تفتر، وهذا ما عبّر عنه وزير الاقتصاد الذي كان أستاذها في صفّ البكالوريا قائلاً:

ـ يسرّني أنّك لم تتغيّري منذ أيام الدراسة. كنتُ دائماً معجباً بجرأتكِ وإرادتك.. أنتِ مثال الفتاة القوية التي لا تتقهقر أمام الصعاب.. لتردّد هي في نفسها قوية! مندفعة! نشيطة! لا تتقهقر.. لا تتقهقر.. لا تتقهقر.. (ص 27)، ثمّ هي ترفض أخيراً الزواج والإنجاب إذا كان ذلك على حساب حياتها وحريّتها (ص 210).

وليست شخصية رشا في «ليلة واحدة» (2) سوى تنويع على شخصية ريم، وإن كانت البدايات مختلفة هنا وهناك حسب سياق كلّ رواية على حدة، فهي امرأة بورجوازية مثقّفة استسلمت لمصيرها في البداية وتزوّجت زواجاً تقليدياً حسب رغبة الأسرة، ولكنّها عادت وانتفضت بعد أن أدركت أنّها كانت ضحيّة العادات والتقاليد، فخلعت عن وجهها النقاب الاجتماعي الذي لا يسمح للمرأة في الشرق أن تحاور الرجل أو تعترض على سلوكه أو تكون نداً له أو تبيّن له ما وقع فيه من أخطاء، وحطّمت القيود الاجتماعية، وصرخت في وجه الزوج والمجتمع: أنا حرّة.. صحيح أن حياة رشا تُقسم إلى مرحلتين: مرحلة الطاعة العمياء ومرحلة الثورة العارمة، ولكنّ

الصحيح أيضاً أنّ رشا هنا غير هناك، وهذه ليست تلك.. كانت صامتة وخرساء وطائعة عمياء، وخاضعة لتقاليد المجتمع، فإذا هي بين ليلة وضحاها امرأة أخرى، ولا نجد سبباً لذلك سوى المعرفة والاكتشاف التراجيديين: اكتشاف العالم والأنوثة الضائعة.. اكتشاف الرجل الجديد واكتشاف الرجل الزائف الكاذب المحتال والفحولة الوهمية.. اكتشاف أنها كانت عمياء فرأت، كانت تبيع جسدها بصكّ الزواج واليوم عاد لها جسدها، ولذلك كانت شخصية انقلابية أسطورية بامتياز، فأنهت رسالتها إلى زوجها سليم بالحقيقة الجارحة التي كانت تتصف بها ريم من قبل قائلة:

«وأنا الآن أكتب إليك يا سليم على ضوء الحقيقة، أكتب إليك لأقول إنّني لن أعود.. فأنا أضعف من أن أعيش إلى جانبك وأنا أحمل على كتفيّ عبء خيانتين: خيانتي إياك مع كمال.. وخيانتي نفسي معك..

فلا تَسَلْ عني.. ودعني أمضي في طريقي.. ومع العلم بأنّني سأظلّ وحيدة إلاّ أنّني سأكون قويّة في وحدتي.. لأنّني لأول مرة.. سأعيش مع نفسي، ولنفسي.

يا سليم.. قد تقول إنّني قاسية.. لأنّني اعترفتُ لك بكلّ هذا.. هل أنا فعلاً قاسية.. لأنّني اعترفتُ لكَ بكلّ هذا.. هل أنا فعلاً قاسية لأنّني بحتُ لك بالحقيقة؟

الحقيقة هي القاسية دائماً.. الحقيقة تجرح.. ولكنّ جرحها صافٍ ومُرّضٍ وجميل.. من كلّ قلبي أتمنّى لك التوفيق.. أما أنا.. فلن أعود..

من قال..؟من قال يا سليم.. إنّ حياة خمس وعشرين سنة.. ستنقلب رأساً على عقب.. في مدى.. ليلة واحدة؟» (ص 198 ـ 199).

صحيح أنّ سهير علوان ليست البطلة الرئيسة، ولكنّها إحدى بطلات رواية «ومرّ صيف» (3)، وهي صحفية ذات ماضٍ تعرّفت إلى الدكتور يوسف الأسواني بطل هذه الرواية، وهو ذو علاقات نسائية مع أنّه متزوّج من مديحة، وكانت تعلم أنّ له شقّة في حيّ الدقّي يتردّد إليها مع موظفة، ولذلك لم تكن تغار عليه، ولم تصل العلاقة بينهما إلى الحبّ أو الصداقة (ص 75 ـ 77)، لا يعني ذلك أنّها كانت بلا قلب، فقد أعجبها الشاب الإيطالي إيتالو الذي جاء إلى لندن سائحاً، وكانت لهما علاقة عابرة (ص 250)، وأحبّته حبّاً جنونيّاً حتى إنّها رأت لندن بعد رحيله عنها فارغة بائسة، ولم تتكتّم على هذه العلاقة، وإنّما كانت تنقل تفاصيلها للدكتور يوسف الأسواني، وكأنّها تُعيد على القارئ علاقة رشا بكمال العابرة بفرنسا، وقد نقلتها إلى زوجها والقارئ بالرسالة الروائية، ولذلك كانت سهير أنموذج المرأة القوية المثقفة العنيدة الجريئة كما عبّر عن ذلك يوسف الأسواني (ص 234 ـ 235).

وإذا وصلنا إلى رواية «أيام مع الأيام» (4)، فإنّ أسمى هي الأنموذج للمرأة المثقّفة التي تعرف ماذا تريد من الحياة، وهي بورجوازية دمشقية محاضرة في جامعة دمشق وتشتغل في الصحافة؛ تزوّجت من سوري مغترب في البرازيل، ولها منه ولدان سامر وعامر، ثمّ جرى الطلاق فيما بينهما، ولها علاقات صداقة مع سياسيين سوريين لجؤوا إلى بيروت، ومنهم حبيب الذي عرض عليها الزواج في الرواية غير مرّة (ص 185 ـ 194)، ولكنّها لا تضعف إزاء هذا العرض، وإنّما تنظر إليه على سبيل المزاح، وهي في شخصيتها صورة أخرى عن ريم التي كانت تذهب إلى شقة زياد مصطفى من دون أن تجد حرجاً في ذلك إذ كانت واثقة من نفسها، وقد أعادت أسمى ذلك حين ذهبت إلى شقّة حبيب في الروف في بيروت (ص 158 ـ 172)، من دون أن تجد حرجاً في ذلك، لأنّ الأمر بالنسبة إليها عاديّ، وهي واحدة في أيّ مكان كانت، وإذا كان عنفوان ريم واضحاً إلى حدّ بعيد في «أيام معه»، والدليل على ذلك أنّ زياد مصطفى كان يطلب منها أن ترافقه إلى مكان ما بصفتها امرأة مختلفة، فلم تكن تتردّد أو تتعجّل في الإجابة، وإنّما كانت تؤجّل ذلك قائلة له: نتخابر ونقرّر غداً،

وهذا يعني أنّها هي التي تفرض الإجابة والحلول، فإنّ هذا ما فعلته أسمى مع حبيب غير مرة (ص 246 ـ 247)، ولذلك كانت امرأة ذاتَ عنفوان كبير كما قال حبيب (ص 253)، بل هي التي تذلّ الرجل الذي ينتظرها بناء على موعد يحدّده هو، وكأنّه السيّد المطاع، في حين أنّها تركت اللقاء معلّقاً حسب مشيئة الظروف، فانتظرها حبيب مرّاتٍ ومرّات، ولكنها لم تأتِ (ص 260 ـ 261)، من هنا نجد التداخل بين شخصيتي ريم وأسمى، وهذا يشير إلى الإيديولوجيا النصية التي كانت تنطلق منها روايات كوليت خوري، حتى إنّ ذلك ينسحب على التداخل بين شخصيتي زياد مصطفى وحبيب، فالحبّ عندهما عقل ليس غير ذلك، في حين كان الحبّ عند ريم وأسمى جنوناً (ص 299)، ومن هنا تكون صور بطلات روايات كوليت متداخلة متقاربة ذات فكر إيديولوجي واضح، فهنّ أولاً من الطبقة البورجوازية، وهنّ ثانياً مثقفات بثقافة عالية وثائرات على عصر الحريم الذي تعيش فيه المرأة الشرقية، وهنّ ثالثاً ذوات منحى أسطوري فردي، وكأنّهن ينتمين إلى الإنسان المتفوّق الذي يواجه الفساد والاعوجاج، ومن هنا تأتي النتيجة بانتصار هذا النوع من المرأة في هذه الروايات، ولا تعني الفردية هنا أنّ هؤلاء البطلات لا يقمنَ أيّ وزن لتحرّر المرأة في الشرق، وإنّما نقيض ذلك هو الصحيح، فنشر هذه الروايات يعني أنّها مجموعة خطابات إلى المجتمع عامة والمرأة خاصة، ثمّ إننا لو توقفنا عند الإهداءات لأدركنا ما ذهبت إليه المؤلفة، ففي «أيام معه» كان الإهداء إلى بنات جيلها من جهة وإلى جدّها فارس الخوري الذي علّمها القراءة والكتابة (ص7) من جهة أخرى، وفي «ليلة واحدة» كان الإهداء إلى بنات جيلها اللواتي عشن تجربة رشا (ص7)، وأهدت روايتها «أيام مع الأيام» إلى جدتها الفلسطينية الأصل أسماء جبرائيل عيد لذكائها وجمالها وحنانها (ص7).

هكذا انتقلت البطولة في السرد النسوي عند كوليت لمصلحة الأنثى الجديدة، لتكون المرأة مركزاً أو لتبتعد عن دائرة التهميش وأسوارها التي سجنتها البلاغة الذكورية ضمنها، فالأنثى هي المؤهلة الوحيدة لحمل رسالة التغيير في مجتمع ذكوري راقد ساكن منذ مئات السنين.

2 ـ إشكالية الرجل الشرقي (ثنائية المستبدّ/الحبيب):

تعيش ريم في مجتمع تقليدي مغلق من جميع الجهات، والمرأة فيه كائن آخر محكوم عليه أن يعيش ضمن مكان بلا نوافذ، وهو مُحاط بالجدران والأسوار، ولذلك كان على الكاتبة أن تكون أكثر عنفاً وصِدامية في مواجهة هذا المجتمع البطريركي، فلم تذهب إلى المداورة والترميز لإبعاد الشبهات عنها، وإنّما لجأت إلى المباشرة والتصريح، فإذا الأحداث تجري في دمشق وشوارعها ومنازلها، وليس هدفها من ذلك أن تقترب من الواقعية في السرد، وإنّما لتشير إلى الداء العظيم وتحدّد المكان والزمان اللذين يجري فيهما امتهان المرأة، وإن كانت الحرية التي تسعى إليها البطلة ذاتية، كما هي الحال في الفكر الوجودي، ولكنّها صرخة إلى الأخريات ليقمن بما قامت به ريم غالي، فهي ترفض أن تكون رقماً في الحياة تلهو وتتزوج وتُنجب (ص 16)، وهي شخصية عنيدة مشاكسة قوية وذات إرادة صلبة عزمت على الانتصار لحقوقها (ص23)، ولا ترى لحريتها بديلاً، ولا ترضى المساومة عليها، وهي لا تُقيم أيّ وزن للآخر فرداً أو مجتمعاً، فحرّيتها قبل أيّ شيء آخر، فلمّا أنّبها عمُّها واتّهمها بأنّها فتاة مستهترة أجابت بعناد وحزم:

«أنا مستهترة.. وسأظل مستهترة» (ص 27)، ثمّ كانت شديدة اللهجة مع جدّتها التي حاولت أن تنصحها في مسايرة عادات المجتمع الدمشقي والتخلّي عن فكرة العمل، وخاصةً أنّ الأسرة ليست بحاجة إلى المال، فثارت ثورتها على جدّتها وتعاليم المجتمع وبينت أنها لا تعمل لأنها بحاجة إلى المال، فقد ترك لها والدها ما يكفيها، ولكنها بحاجة إلى العمل لأنّه يساعدها على تحقيق شخصيتها من جهة

وحريتها من جهة أخرى، فقالت: «أنا في حاجة إلى حياتي.. إلى شخصيّتي.. إلى فرديّتي. إلى إثبات وجودي.. كيف لا تفهمون ذلك؟ أنا لست عبدة! عبدة لكم.. للمجتمع.. لآراء الناس» (ص27)، ومع ذلك فإنّ هذه الرواية تركّز على فكرة هامة، وهي أنّ الرجل الشرقي لا يتخلّى بسهولة عن سيادته على المرأة، ولا يختلف في ذلك المثقف عن الرجل العادي البسيط، فزياد مصطفى الموسيقي الفنّان الذي عاش في أوربة سبع سنوات (ص 47) لا يخرج عن حظيرة الذكورة ولا يتنازل عن سلطته وإن ادّعى أنّه يكره العادات والتقاليد في بلده، ومع ذلك فهو عاد من أوربة مثلما ذهب إليها، وكأنّ هذه العادات مورّثات جينية مكانية محفورة في ذهنية الرجل وغير قابلة للمحو أو التغيير.

تجري معظم أحداث هذه الرواية في دمشق في الخمسينيات من القرن الماضي، وهي مكان مغلق يضغط على أبطاله اجتماعيّاً ودينيّاً، ويساعد على ذلك بعض شخصيات الرواية التي ترضخ لأوامر المكان وتقدّسه أو تسايره خوفاً من ألسنة المجتمع وفضائحه، وهو ينظر إلى المرأة على أن وظيفتها الأولى والأخيرة خدمة الرجل وإسعاده وإنجاب الأطفال لضمان استمراره، ولكنّ الرواية تنتهي نهاية تقول نقيض ذلك تماماً، فريم تعزف عن الزواج من رجل شرقي، وتهب حياتها للفن، فاقتحمت ما هو محرّم من جهة، وأثبتت أنّ المرأة قادرة على أن تكون مبدعة وأن تتفرّغ لوظائف أخرى غير الوظائف التي حدّدها المجتمع لها سلفاً.

إنّ بطلة «أيام معه» مختلفة شكلاً ومضموناً عن بطلات الروايات العربية التي صدرت قبل هذا التاريخ (1959)، فهي لا تخضع للعادات والتقاليد ولا تعترف بها كما هي الحال مثلاً لدى بطلات وداد سكاكيني، حتى إنّها تختلف عن لينا فياض بطلة رواية «أنا أحيا» (5)، لليلى بعلبكي، وهي رواية وجودية أيضاً، وقد صدرت قبل عام من صدور «أيام معه»، وإذا أقمنا موازنة سريعة بين البطلتين وجدنا بوناً شاسعاً بينهما، صحيح أنّهما تشتركان في بعض الصفات، كالمنبت البورجوازي والتمرّد على المجتمع الذي يقدّس العادات والتقاليد، والنظرة الواحدة إلى أنّ حرية المرأة لا تبدأ إلاّ بالتحرّر الاقتصادي والعمل، وهذا ما ذهبت إليه سيمون دي بوفوار التي شدّدت على أهمية الاستقلال الاقتصادي للمرأة إذا أرادت أن تكون حرّة، فقالت (6): «لم تعد أغلبية القوانين المدنية تتضمّن نصوصاً تلزم المرأة المتزوجة بطاعة زوجها والولاء له. كما أنّ كلّ مواطنة أصبحت تتمتّع بحقّ التصويت. لكنّ هذه الحريات المدنية تبقى خيالية إذا لم يصحبها استقلال المرأة الاقتصادي»، وصحيح أيضاً أنّ نظرتهما إلى الرجل الشرقي، ولاسيّما المثقّف منه، واحدة، فهو لا يصلح لأن يكون شريكاً في الحياة، لأنّ التخلّف والجهل والتسلّط سمات جينية متوارثة في ذهنه، فلينا فياض تكتشف أنّ علاقتها بالشاب العراقي الماركسي بهاء أفضت إلى فراغ، وكذا شأن ريم غالي في علاقتها بالموسيقي زياد مصطفى، فهما من طينة لا تختلف عن طينة الرجل الشرقي المريض، ولكنّ الفروق بين البطلتين كثيرة، فلينا فياض تتسلّل إلى الفكر الوجودي من الفكر الماركسي باحتقار والدها التاجر المستغلّ الذي أثرى من جراء الحروب (ص 34 و48)، وهي لا تخافه كأخواتها وأمّها ولا تحترمه لسببين: الأول أنّه مستغلّ، والثاني أنّه يتشهّى النساء المترهّلات، ويسترق النظر إلى جارته في البناية المجاورة (ص 23)، وكذا شأنها مع أمها، فهي امرأة من عصر الحريم تطيع زوجها طاعة عمياء، وتصدّقه مع أنّه كاذب، ولذلك هي لا تحبّها ولا تحترمها (ص 249)، وكأنّ الفكر الوجودي يقتصر على كراهية الأهل والتمرّد على سلطتهم، ثم إن ريم غالي دخلت إلى الرواية بدرجة عالية من الفكر الوجودي، وانتهت الرواية وهي تحقّق علوّاً في هذه الدرجة، في حين أنّ ليلى فياض كانت وجودية متمرّدة وانتهت إلى امرأة تقليدية من عصر الحريم، وكأنّها ما ثارت على العادات والتقاليد وما ناضلت ضدّ ذلك، فلما حاولت الانتحار في نهاية الرواية

كبطلة رواية «آنا كارنينا» لتولستوي، واندفعت كالسهم بين السيارة والترام وأخفقت في ذلك عادت إلى البيت طائعة مختارة لتنتهي الرواية بهذه العبارات:

«ورجعتُ إلى البيت، كأنّني مجبرة على العودة إلى البيت، دائماً يجب أن أعود إلى البيت، أن أنام في هذا البيت، أن أستحمّ في هذا البيت. أن يُحبك مصيري في هذا البيت» (ص 327)، وهكذا عادت لينا إلى حضن التقاليد وعصر الحريم مرغمة لتنتظر كأخواتها العريس الغني الذي سيتقدّم لها، وكأنّها تضرب بأفكارها الوجودية التي كانت تؤمن بها عرض الحائط، وليس كذلك شأن بطلة «أيام معه» الأكثر حرارة وحيوية وحضوراً وتصميماً على فكرة الحرية الوجودية التي قامت عليها الرواية.

تتحدّى ريم الممنوعات جملةً وتفصيلاً، وكأنّها تعيش في مجتمع أوروبي، فهي تصنع مصيرها بنفسها، ولا تستمع إلى نصائح الجدّة وتهديدات العم، ولا تُعير مجتمع دمشق المحافظ بالاً، وتواجه ذلك كلّه بصراحة، فهي تجيب بكلّ وضوح جدتها أو إحدى صديقاتها بأنّها كانت مع زياد مصطفى في نزهة أو مطعم أو سينما أو بيته، وهي تعتزم ثانياً أن تدرس في الجامعة على الرغم من معارضة المجتمع والأهل على أساس أنّ الدراسة في الجامعة كانت مقتصرة على الذكور، وتسجّل في كلية الحقوق (ص 177)، وهي تقرّر ثالثاً أن تعمل لإيمانها بأنّ أيّ تحرر للمرأة يبدأ من تحرّرها الاقتصادي، ولكنّ عمّها يمانع ذلك (ص 34)، وحجّته أنّ الأسرة مكتفية مالياً (ص 23 ـ 24)، وهي رابعاً تحاول أن تقتحم الممنوعات على المرأة في المجتمع الدمشقي، فتطلب من زياد أن يدخلا إلى أحد مقاهي دمشق ليشربا فنجانين من القهوة معاً، كما هي الحال في المجتمعات الأوروبية، ولكنّ زياداً يتردّد (ص 123 ـ 124)، وهي خامساً تتمرّد على الشرائع الدينية التي لا تسمح بزواج المسيحية من غير المسيحي (ص 82)، فهي إذن ذات فكر وجودي خالص، ولذلك تختلف مع مجتمعها حول أشياء كثيرة، ومنها مفهوم الشرف (ص 128)، وصعوبة الزواج ممن نحبّ للاختلاف بالدين (ص 147)، ولذلك ترفض بشدة أن تكون سوزان التركية المسلمة أقرب منها إلى مواطنها المسلم زياد مع أنّ قواسم كثيرة أخرى غير الدين تجمع فيهما بينهما، وكأنها لا حساب لها (ص 185)، ومع ذلك كلّه حاولت ريم أن تعرّي شخصية زياد الرجل الشرقي المثقّف الذي لا يستحقّ أن يكون شريكاً في الحياة بعد أن تكشّف لها أنّه كسواه غير قادر على أن يكون صاحب قرار، فهو يقول شيئاً ويفعل نقيضه، وخاصة في صلته مع سوزان التي كانت بداية لمرحلة فتور العلاقة فيما بينهما واهتزاز صورته في مخيّلتها (ص 198 و227 ـ 235)، ثمّ اكتشفت بعد ذلك أنّه مريض من الداخل (ص 263)، وأنّ الفروق بين ألفريد الذي يعيش في أوروبة وبينه كبيرة جداً، فتحرّرت من العاطفة التي كانت تشكّل غشاوة على عينيها، فإذا ألفريد إنسان، وأفكاره ونظريته إلى المرأة غير أفكار زياد ونظرته (ص 366)، ويتحوّل زياد بعد كلّ هذا الحب إلى رجل كريه المنظر (ص 382)، ولم تتكون هذه الفكرة إلا نتيجة لوجهات نظر عدة رسمتها عدسة الراوية لزياد مصطفى، وقد ذكرنا قليلاً منها كجبنه عن اقتحام المقهى واقترابه من سوزان التركية بسبب الاتفاق في الدين، وإخفاء حقيقة علاقته بسوزان، وكلها صفات في الرجل الشرقي، وهذا ما سنجده يتكرر عند سليم، ومن هنا وصلت إلى تكوين هذه الفكرة، وتنتهي الرواية حين تشفى ريم من مرض اسمه العاطفة وزياد (ص 389)، وتنصرف إلى الشعر وحده. فلا ترتبط بألفريد لأنّ قلبها لا يميل إليه، وتتخلّى عن زياد لأنّ عقلها يكتشف حقيقته.

وتعدّ رواية «ليلة واحدة» امتداداً لرواية «أيام معه» في طرح إشكالية الرجل الشرقي، سواء أكان مثقّفاً أم تاجراً، فهما وجهان لعملة واحدة زائفة، فرشا بطلة هذه الرواية صورة أخرى عن ريم، وأن اختلفتا في البدايات، فقد بدأت ريم وانتهت وجوديّة

لا ترضى عن الحرية والمساواة أيّ بديل، في حين أنّ رشا ابتدأت تقليدية، فاقتنعت بالزواج الذي اختاره لها الأهل، وانتهت بالتجربة إلى وجودية صارمة، وهي امرأة بورجوازية دمشقية تتمرّد على مصيرها التراجيدي بالمعرفة، فتوجّه رسالة من باريس إلى زوجها سليم، وقد تزوّجها منذ عشر سنوات ومازال يخدعها، مع أنّه أكبر منها بثمانية عشر عاماً، وهو قصير القامة وبدين، ثمّ هو ينظر إليها، وكأنّها شيء يمتلكه.

الرواية رسالة كتبتها رشا في أحد فنادق باريس ليلة التاسع من كانون الأول 1959، وهي تعترف لزوجها فيها أنّها أمْضَت ليلة واحدة مع رجل فرنسي والده من أصل دمشقي، وهو يدعى كمال تعرّفت إليه في رحلتها بالقطار من مرسيليا إلى باريس، وأمضت معه في المدينة ليلة واحدة تنقّلا فيها بين المقاهي والملاهي والحانات، واكتشفت فيها وهي معه على السرير أنّها أنثى أول مرة.. ولذلك كانت حياتها التي عاشتها من قبلُ ظلاماً دامساً أو موتاً في الحياة.. كانت من قبلُ آلة لإسعاد الزوج وإشباع رغباته، وجارية أو عبدة تقوم على خدمة سيدها، ثمّ اكتشفت الفروق الشاسعة بين رجلين: شرقي يستغلّ المرأة جسديّاً ونفسيّاً لأنّه اشتراها، وغربي يعيش معها الحياة بصفتهما شريكين حرّين، ولذلك صارحت زوجها في الرسالة بأنّها كانت تبيع نفسها وجسدها بصكّ يسمّونه في الشرق صكّ الزواج.

وكي لا تكون المفاضلة بين الرجلين انطباعية عابرة تحوّلت الرسالة/الرواية إلى مادة بحثية إقناعية، فقد قدّمت رشا البراهين الساطعة تدعيماً لوجهة نظرها من جهة، وكي لا يذهب القارئ إلى أنّها امرأة سهلة ورخيصة وإباحية من جهة ثانية، فالثوب الزيتي الذي ارتدته لزوجها سليم في دمشق كان في عينيه قبيحاً لأنّه يُظهر شيئاً من مفاتنها، وأنّبها على ارتدائه، في حين أنّ كمالاً أُعجب به أيّما إعجاب واستحسنه لتناسق الألوان بين عينيها وهذا الثوب (ص 159 ـ 161)، ومن طبيعة المرأة أنّ الرجل الذي يمتدح جمالها وذوقها يعجبها، لأنّه في النهاية يمتدح شخصيتها ويعترف أنها إنسان متميّز، وكذا كان شأنُ الأغنيّة التي سمعتها مع زوجها في دمشق فادّعى بأنها سخيفة، في حين أنّ كمالاً استحسنها في باريس (ص 175)، ثمّ إنها كانت تنام مع سليم على سرير الزوجية، فلم تشعر في يوم من الأيام منذ عشر سنوات أنّها شريك، وإنّما كانت آلة صمّاء تؤدّي وظيفة أو كانت ضحية تُغتصب اغتصاباً، ولكنّ الحياة دبّت في أوصال هذا الجسد حين شاركت كمال في سرير أحد الفنادق في باريس، فإذا جسدها يرتعش وتدبّ فيه الحيوية والحياة والعطاء أول مرة (ص 188 ـ 191)، ولذلك تعترف لسليم بكلّ جراءة وبساطة ووضوح بأنّها خانته مع كمال، ولكنّها كانت صادقة مع نفسها (ص 195 ـ 199)، ولم تخن مبادئها (ص 218)، أضف إلى ذلك أنّ زوجها كان جباناً وغير قادر على أن يصرّح لها بأنّه عقيم، وكان يدّعي بأنّه لا يرغب في الأطفال ليوهمها بأنّ العيب فيها، غير أنّ المعرفة التراجيدية التي قلبت الأحداث رأساً على عقب مصارحةُ الطبيب لها بأنّها امرأة طبيعية (ص 226 ـ 227).

انتقلت كوليت في روايتها الثالثة «ومرّ صيف» من الرواية الرومانسية الوجودية إلى الرواية الموضوعية، فبالرغم من أنّ الراوية دمشقية إلا أن البطولة تربّع عليها رجل يدعى يوسف الأسواني، وهو مدير بنك في مصر، وتجري أحداث الرواية بين الشرق والغرب وتتسع، وتتعدّد الشخصيات الذكورية والنسائية، وتتجلّى صورة الرجل الشرقي في شخصية الدكتور يوسف الذي يتسع قلبه لثلاث نساء دفعة واحدة، فقد تزوّج من مديحة زواجاً شرقيّاً، وهي أصغر منه وربّة بيت مطيعة تنتظر عودته على أحرّ من الجمر، وهي مثال الزوجة الممتازة (ص 98 ـ 99)، ثمّ هي لا تعرف شيئاً عن علاقاته النسائية، فقد كان يبحث عن عشيقة مثقّفة، فوجدها في سهير علوان الصحفية، ثمّ تعلّق

أيضاً بالممرضة الإنكليزية الشقراء التي كانت تقوم على خدمته في أثناء العملية الجراحية له في لندن، ومع ذلك كان يحبُّ سهيراً، ويعطف على جين، ويحنُّ إلى مديحة. وتغيب صورة الرجل الشرقي في الرواية الرابعة «أيام مع الأيام»، مع أنَّ بطلتها أسمى امرأة دمشقية، لكنَّ شخصيات الرواية وأحداثها كثيرة، وهي تجري في أماكن مختلفة (بيروت ـ دمشق ـ جونيه ـ باريس..)، فهل يعني ذلك أنَّ الرجل الشرقي قد تغيَّر أو أنَّ الكاتبة قد عقدت معه هدنة غير محدَّدة..؟!

إنَّ الرجل الشرقي مريضٌ أولاً وضعيف ثانياً، فهو لا يتقبَّل أطروحة التكافؤ مع الآخر أو المرأة، وهو لا يتقبَّل الآخر ضمنياً وإن ادعى غير ذلك ليظهر بمظهر حضاري، وهو يحاوره لا ليكتشف الآخر، وإنَّما ليفرض عليه ما يؤمن به، ولذلك لا يدافع عن الحرية، ولا يحاور إلاَّ ليحقِّق مصلحة، والأنكى من ذلك أنَّه لا يعترف بالهزيمة، بل يحوِّلها دائماً إلى انتصارات، ومن هنا فإنَّ اعترافه بالمساواة مع المرأة أكذوبة يردِّدها لغرض ما، فالمجتمع الشرقي مبتلى بالثقافة الذكورية التي دمَّرته وضخَّمت الـ (أنا) في بنيته، وبالميزوجية في الحقد على النساء واحتقارهن، وقد رأينا في صورة العمّ في «أيام معه»، كما رأينا صورة عن المجتمع الدمشقي الميزوجيني في هذه الرواية أيضاً، ومن هنا كان ضعف هذا الرجل المريض المستعمر من الخارج والداخل، فهو يعيش اليوم على هامش العصر، وهو تابع للغرب شئنا أم أبينا وعاجز عن مواجهة الأعداء الذين يحتلون الأرض العربية، وهذا يُشير إلى الحالة السيِّئة التي تعيش فيها المرأة، فهي مستعمرة داخل مستعمرة، أو مستعمرة لمستعمَر، وهي تتصف بالطاعة العمياء لرجل هو أيضاً يتصف بالطاعة العمياء للقويّ الخارجي، ومن هنا جاءت الإيديولوجيا النصيّة في روايات كوليت خوري من خلال الشخصيات التي تتكلم في الروايات، وهي شخصيات تتحمّل عبء الإيديولوجيا المتفائلة من خلال الشخصيات التي تتكلّم في الروايات، وهي شخصيات تتحمّل عبء الإيديولوجيا المتفائلة من خلال البطولة الأنثوية لتغيير الواقع، وهي إيديولوجيا مهيمنة، ويقابلها الإيديولوجيا الثابتة المحافظة، كما هي في كلام العمّ والجدة في «أيام معه» مثلاً، ولكنَّها ضعيفة بالقياس إلى الأولى.

وبناءً على ما تقدَّم فإنَّ الإشكالية التي ذهبت إليها كوليت في رواياتها لا تتوقّف عند ظاهر الرجل الشرقي، وإنَّما تمتد ضمنياً إلى ضعفه وهزائمه وقبوله بالوضع الراهن خوفاً من افتضاح أمره، ومن هنا كانت إشكاليته أعظم من إشكالية المرأة في هذا المجتمع، فهو قد اعتاد على نمط من النساء طائعات وصامتات، وهنَّ يبجّلن فحولة هذا الرجل، ثمَّ يُفاجأ بأنَّ المرأة المثقفة تخرج على سلطانه بالكلام وتحاوره في موضوع الحرية التي لا يمتلكها، وهذا ما كان بين ريم وزياد في مواضع مختلفة من الرواية، وكذا شأن أسمى وحبيب حين حاورته عن الحب والجنون والعقل وخرجت من شقّته منتصرة عليه ويائسة منه (ص 286 ـ 298).

وثمة ملاحظة هامة لابدَّ من أن تُذكر هنا، وهي أن بطلات كوليت لا يعانين عقدة مرضية تُدعى الرجل، ولا يتمركزْنَ حول الأنوثة، ولا ينطلقْنَ من سلطة النظام القائم في العصور البعيدة على سلطة الأم «Matriarchie» ولا تجري في دمائهن جرثومة عداوة الرجل أيّ رجل، ونظرتهن إليه ليست واحدة كما هي الحال عند بعض الروائيات، فنوال السعداوي ـ مثلاً ـ تنظر إلى الرجل الشرقي بمنظار واحد، ولذلك ترفضه جملةً وتفصيلاً، فتقول (7): «ويحظى الرجل الأديب بزوجة تطبخ طعامه وتغسل سراويله وتقدّم له الشاي وهو جالس يكتب قصة حبّه لامرأة أخرى.

يحظى الرجل المبدع بزوجة تفرح بنجاحه، ويزداد فرحها بازدياد نجاحه. وتحظى المرأة المبدعة بزوج يكتئب إذا نجحت، ويزداد اكتئاباً بازدياد نجاحها»، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك حين تُعَمِّم

في عبارة لها شديدة القساوة: «ما أقبح الرجل! من خارجه ومن داخله أشدّ قبحاً!». (8)

إنّ بطلات كوليت لا يبحثن عن عداوة الرجل كونه رجلاً، وإنّما يبحثن عن الرجل الذي يحترم العلاقة الطبيعية بينه وبين المرأة، ويحترم حقّها في الحرية والعطاء، ولذلك كانت علاقة ريم غالي بزياد في البداية رائعة إلى أن تكشّف لها على حقيقته، وكذا كانت علاقة رشا مع زوجها سليم.. صحيح أنّ الحبّ لم يجمع بين قلبيهما، ولكنّ رشا كانت راضية عن وضعها إلى أن اكتشفت أنّه كان كاذباً في قضية الإنجاب وكان يعاملها وكأنّها شيء يمتلكه، ومن هنا كانت بطلات كوليت يبحثن عن الرجل الحقيقي، وقد وجدته ريم في ألفريد وإن كانت لا تحبُّه، وهذا شأن آخر يتصل بالعاطفة، ووجدته رشا في شخصية كمال، ووجدته سهير علوان في شخصية إيتالو الشاب الإيطالي الذي أحبّها حبّاً جنونياً، وكان مستعداً لأن يغامر بنفسه ويبحث عنها في بقاع الأرض (ص 245)، فلما وافته حملها من المصعد كجوهرة أو عروس إلى غرفته ليودّعها على السرير في ليلته الأخيرة في لندن (ص 248 ـ 249)، وكذا شأن أسمى في رواية «أيام مع الأيام»، فقد أعجبها حبيب لا لأنّه احترمها وراعى مشاعرها، ولكنّها قدّرته لأنّه كان رجلاً يحترم نفسه، ويخاف على مشاعره (ص 172)، وهي تعترف بأنها في حاجة إلى رجل مازال واقفاً على قدميه على الرغم من الخيبات المتكرّرة (ص 208)، وكانت تبحث عن علاقة حبّ جنوني، عن رجل يحملها ويطير بها لبناء وطن جديد (ص 239)، ولذلك لم تكن الحرب التي شنتها بطلات كوليت ضدّ الرجل، وإنّما كانت حرباً على الاستبداد والزيف والنفاق والتهميش واستلاب حقوق المرأة عند الرجل ذي الذهنية الذكورية ـ وهي ترفض أن تكون دمية أو آلة للتفريخ، مما جعل رواياتها انتقادية بامتياز.

وإذا كانت روايات كوليت انتقادية، وخاصة فيما يتصل بالرجل الشرقي فإنّه ينبغي لنا أن نفصل هنا بين انتقاد بطلات الرواية لهذا الرجل وتعلّقهن بالشرق عامة وبدمشق خاصة، فريم غالي أحبّت دمشق إلى حدّ العبادة (ص 71)، وإن اعترفت أنّها تعجّ بالوصوليين (ص 79)، ورشا حريصة على دمشق كحرصها على حرّيتها، فقد فضلت أن تعود إليها بدلاً من أن تبقى في باريس مع حبيبها كمال، ولما صُدمت في نهاية الرواية كانت تلهج بأن يعيدوها إلى مدينتها لتموت فيها (ص 234)، وكذا شأن الراوية الدمشقية في «ومرّ صيف»، وأسمى في رواية «أيام مع الأيام»، وهي أستاذة محاضرة في جامعة دمشق، متعلّقة بوطنها على الرغم من المضايقات الكثيرة التي كانت تتعرّض لها، ومع ذلك تختار أن تكون غريبة في سورية على أن تكون سورية في بلاد الغربة (ص 23 ـ 26).

إنّ صورة الرجل الشرقي في روايات كوليت خوري لا تكتمل ملامحها وألوانها إذا اقتصرت على صلته بالمرأة، وهي تكون حينذاك ناقصة وشائهة، فهو فارغ من داخله، وهي لا تتناول الرجل العادي البسيط المقهور اجتماعياً وثقافياً وسياسياً من الرجل نفسه، وإنّما تناولت الرجل المثقّف المهزوم لتبيّن بالحجة والبرهان والإقناع أنّ عليه أن يتغيّر ليتحمّل دوره على أكمل وجه ويسير جنباً إلى جنب مع المرأة لبناء وطن جديد، وقد بدأت مع زياد في روايتها الأولى، وبيّنت في مقدمة الرواية بأنّها وصلت إلى قناعة بأنّها بَنَتْ علاقةً مع رجل مثقّف مهزوم في داخله، ولكنّه يتظاهر بمظهر الرجل المثقّف الجديد القادم من أوروبة، ثمّ كانت المعرفة التراجيدية حين اكتشفت هذا التناقض في هذه الشخصية المهزومة، فإذا صورة هذا البطل المهزوم تتحوّل إلى نقيض ما كانت عليه، فقالت:

«هذه العيون التي كانت تشعّ، وتوحي إليّ بألوف المعاني، تبدو فارغة.. وهذه الشفاه التي كانت تصبُّ الحياة في وجهي، وفي مقلتيّ، تبدو متدلّية.. تدلّ على السذاجة، هذا الرجل المنتصب أمامي.. طالما وددتُ لو أتلاشى في ظلّه.. طالما تمنيّت أن

أضحملّ بين ذراعيه.. يبدو مترهّلاً.. عادياً. إنّي أنظر إليه، وكأنني أراه لأول مرّة! أخذت من يده الكتاب.. ومشيت نحو الباب...» (ص 13 ـ 14).

إذا لم نقرأ هذه الفقرة المهمّة فإنّنا نجزّئ العمل الروائي ونجتزئ منه مشاهد حياتية عاشتها ريم قبل هذه المعرفة التي لا تقول الرواية سواها، فهي بذرة الرواية والمقولة الأولى والأخيرة، حتى إنّ عبارة العنوان «أيام معه» لا توحي بغير ذلك، فهي أيام ماضية، وريم تأسف على أنّها كانت ضحية رجل مهزوم من داخله، فأمضت معه أياماً مجانية تتمنّى لو لم تكن، ثمّ تتحوّل الرواية إلى مادة بحثية خالصة للوصول إلى هذه النتيجة/ القناعة التي وصلت إليها، فقد ضحّت ريم حين كانت صورة زياد متلألئة في مخيلتها بالعادات والتقاليد، وخالفت الجدّة والعم ونوال، ولم تستمع إلى أقوالهم، حتى إن زوجة خالها ناديا التي كانت واقفة معها في هذه العلاقة بيّنت لها أن زياداً مثال للرجل الشرقي المنخور من الداخل (ص 263)، وبيّنت لها الجدة أن سيرته سيئة، هي على كلّ لسان في هذه المدينة (ص 105 ـ 107)، ومع ذلك ظلّت متشبثة به إلى أن اكتشفت أنّه مغامر معدوم الأخلاق (ص 143)، وهو وقح يصطاد الفتيات (ص 74)، ووصولي تشمئز منه النفس (ص 79)، ثمّ كانت الشعرة التي قصمت ظهر البعير حين حلّت سوزان التركية أرض الشام، وأخذت دمشق تتحدّث عن علاقته الجديدة وعلاقته السابقة بريم، وأخذت المصادفات تكشف لريم أنّه رجل مراوغ كاذب شرقي بامتياز، وهو متمسّك بالعادات والتقاليد البالية، وهو لا يستحق حبّها، فخرجت من حياته، وصمّمت على التخلّص منه، فجمعت خطيبها وحبيبها القديم في سهرة واحدة، لتقول لهما: أنا امرأة حرّة ومختلفة، فالمرأة ليست جارية ولا هي ورقة يانصيب كما يحلو لزياد مصطفى أن تكون (ص 384)، وهكذا كانت الخاتمة في البداية التي أشرنا إليها، فرواية «أيام معه» لا تقول سوى مقولة واحدة، وهي هزيمة المثقف مع المرأة الجديدة من جهة، ومع مجتمعه من جهة ثانية.

وإذا انتقلنا إلى الرواية الأخيرة «أيام مع الأيام» فإنّ هزيمة المثقف تتجلّى في هزيمته إزاء المرأة وإزاء السلطة، ففيها مجموعة من المثقفين والسياسيين الدمشقيين القدامى الذين فرّوا من دمشق إلى بيروت خوفاً من الملاحقة، وهم يعانون في شارع الحمراء مشكلات الغربة والعمل والعيش وتوفير المال والحبّ ويعيشون على الهامش، وبعض المثقفين اللبنانيين والفلسطينيين ومنهم حبيب وسعيد وجبران الذي انفصل عن زوجته فاتن، وهو يشكّ فيها بأنّها ربّما تتعاون مع المخابرات، لمجرّد أنّه رآها ـ بعد أن انفصل عنها ـ تتحدّث إلى رجل يكتب التقارير (ص 89)، وقد وصل الأمر بحبيب أن يذهب إلى الشكّ بأسمى في هذا المجال لمجرّد أنها تعيش في دمشق (ص 65 ـ 68)، مع أنّه يعرف سلفاً أنّ السلطة زجّت أخاها في السجن لشهرين وأغلقت المجلة التي كانوا يصدرونها، وحبيب يعيش خائفاً في بيروت، فهو يُقيم في الروف باسم مستعار (إبراهيم) لضرورات أمنيّة (ص 103)، وبالمقابل فإنّ الرواية تطرح ما جرى من فساد في دمشق قبل الحركة التصحيحية، كالاعتداء على كرامات المواطنين وحريّاتهم وأملاكهم، ومن ذلك مثلاً أنّ أحد الحزبيين احتلّ شقّة أخيها مع أنّه يملك بناية في المزة، واحتلّ شقتها ناطور البناية، وهدّدها بعد أن أفهمها بأنّ ابنه الشاب يحتّل مركزاً لا يُستهان به (ص 106 ـ 111)، وقد فوجئت وهي في طريقها من بيروت إلى دمشق بأنّها ممنوعة من الدخول لأنها بورجوازية وغير مرغوب بها (ص 320)، ولما دخلت إلى دمشق اعتقلوها وحقّقوا معها، وحجّتهم أنّها اتصلت بجواسيس وعملاء في بيروت، ومنهم نديم ومعين وحبيب وجبران وفاتن، وأسماء كثيرة لا تعرف أصحابها (ص 329 ـ 330).

هكذا إذن وصلت كوليت خوري برواياتها الأربع إلى مقولة مركّبة، وهي أنّ الرجل الشرقي غير جدير بأن يكون شريكاً في الحياة، وبأن من يدّعي بأنّه مثقّف فارغ من الداخل ومهزوم، وهو في حاجة إلى ثقافة مختلفة، ولكنّها لم تطرح هذه

المقولة بالتقرير والمنبريّة، وإنّما سلكت أسلوب البحث العلمي القائم على المعايشة والمعاينة والملاحظة والاستنتاج، ولم تقدم هذه الصورة إلى القارئ دفعةً واحدة، ولم تكن صورة انطباعية ذاتية أو نتيجة بلا مقدمات، وإنّما مهّدت لها وقدّمت البراهين والأدلة على ذلك، فكانت شخصيات الرواية تتناقش وتتحاور وتتكلّم لتشكيل هذه الصورة في ذهنية القارئ، فقد ذهبت أولاً إلى أنّ المجتمع بعاداته وتقاليده وثقافته الذكورية أنتج هذا الرجل الضحية، ولذلك يتحمّل تبعات خرابه، وهذا ما وجدناه في رواية «أيام معه» في كلام العمّ والجدة والمجتمع الدمشقي الذي يؤهّل المرأة لتكون رقماً في مجتمع الحريم، أو لتكون جسداً بلا رأس، لأنّ المرأة المثال لا تكون إلاّ بلا عقل وبلا لسان، ويتجلّى ذلك في الرواية الثانية «ليلة واحدة» في أنّ الأهل يسعون إلى الخلاص من الأنثى منذ ولادتها، وهم يباشرون إلى تزويجها من أول رجل يتقدّم لخطبتها ويجدونه إلى حدّ ما مناسباً، وكذا شأن الرواية الثالثة «ومرّ صيف» التي برز لنا فيها يوسف الأسواني الرجل الشرقي الباحث عن الجسد النسائي في كلّ مكان، إلى الرواية الأخيرة «أيام مع الأيام» التي رأينا فيها هزيمة المثقف العربي في علاقاته النسائية والسياسية، وهنا لابدّ من الإشارة إلى أنّ البحث الروائي يغتني بالموازنة، فقد عمدت كوليت في رواياتها أن تضع اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود ليدرك القارئ الفروق الكبيرة، ولذلك قدمت نماذج للرجل الأوروبي بمقابل الرجل الشرقي لتبيّن الفروق الجسيمة بين الذهنيتين، ففي الرواية الأولى كان ألفريد في مقابل زياد، وكان كمال في مقابل سليم في الرواية الثانية، وكان إيتالو في مقابل يوسف الأسواني في الرواية الثالثة، واختلطت الشخصيات العربية والأجنبية في الرواية الرابعة، لنتبيّن أخيراً أنّ هذه الروايات الأربع أطروحة (أشغولة) بحشية فنيّة إقناعية محكمة البناء في مقدماتها وعروضها ونتائجها.

3 ـ إشكالية الجسد / الإنسان وما يتصل بهما:

رسمت الثقافة الذكورية المهيمنة على التاريخ البشري صورتين مختلفتين للرجل والمرأة، فقد تجلّت صورة الإله البشري في الرجل، فهو الأصل والبداية، بل هو صانع الحضارات، في حين تجلّت صورة الشيطان الرجيم في المرأة، وهي التابع والتالي، ثمّ هي تهدّمُ ما يصنعه الرجال مع بعض الاستثناءات لبعض النساء التي وردت أسماؤهن في الأساطير والديانات والتاريخ البشري، والاستثناء لا يشكّل قاعدة، ولذلك كانت المرأة في هذه الثقافة دون الرجل مرتبة في القوانين والدساتير والأعراف الاجتماعية، فوقع عليها القهر والحرمان من الحقوق والحرية جملةً وتفصيلاً (9)، وقد اشترك في تشكيل هذا الفهم وترسيخه في الذهنية البشرية لدى الرجل والمرأة على السّواء، وفي الغرب والشرق، روافد أسطورية ودينية واجتماعية، فإذا المرأة جسد أكثر مما هي عقل، وهي غير قادرة على مواجهة سلطة الرجل الممنوحة له من غير جهة، فكان لابدّ من أن تستخدم الوسائل الناجعة في سبيل قهره، وإذلاله، وإخضاعه لسلطانها، فعرفت مواطن الضعف لديه، وأهمّها الغريزة الجنسية، فاستغلّت ذلك منذ فجر التاريخ خير استغلال لتهيمن عليه هيمنة كاملة، فتجمّلت وتزيّنت له، ثمّ قاومته بالإغراء والتمنّع والمماطلة حتى استنفدت قواه العقلية والعاطفية، فأصبح أسيراً لهواها، فأذلّته وسيّرته كما تشاء وفي أيّ مركز كان، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء لامعة في هذا المجال، ولم تقف عند هذا الحدّ، وإنّما كانت قادرة على إخفاء مشاعرها، فغدت مطلوبة لا طالبة ومرغوبة لا راغبة، وفي التاريخ البشري شواهد على ذلك (10).

ولذلك حاولت الثقافة الذكورية إبراز جماليات الجسد الأنثوي والتركيز عليه وإهمال الطابع الإنساني للمرأة، فإذا هي قد فقدت قسماً كبيراً من عقلها حسب معطيات هذه الثقافة، ولذلك كان عليها أن تستخدم السلاح الأخير في مواجهتها، وهو

صناعة الجمال ليكون فخاً تستطيع بوساطته الإيقاع بهذا العقل الذي سدَّ عليها الجهات، فكانت مصدراً لسعادته وخدمته يعود إليها حين يشاء، وهو غير قادر على إدراك ما تخفيه، وهي تواجهه بسلاح ذي حدّين التجمّل والخداع، وهذا ما ذهب إليه توفيق الحكيم: «منذ فجر التاريخ والمرأة تتزيّن أي تخدع، ولقد عُرف الطلاء على وجه المرأة قبل أن يُعرف على جدران الهياكل» (11)، ولذلك لم يكن هذا التجمل بريئاً ولا محايداً، ولا حُبّاً بالرجل، وإنّما للإيقاع به حسب الثقافة الذكورية، ومن هنا اقترنت صورة المرأة بصورة الشيطان، فثمة قرابة فيما بينهما في هذه الثقافة، وهي صورة تتحوّل من حال إلى حال، فقد يتلبّس الشيطان صورة الأفعى بدءاً من حادثة الخلق إلى ما جاء في الأساطير والأدبيات المختلفة (12)، ومن هنا فالمرأة متقلّبة، ولا تظهر حقيقتها للعيان، وهي تُخفي أكثر مما تُظهر، ولا تعرف الصدق والوفاء، ولذلك هي تتمنّع وهي ترغب، ثمّ هي صيّاد ماهر تتوسّل بدموعها الزائفة للإيقاع بالرجل، وتصطاده بدلاً من أن يصطادها، لأنّها تدرك سلفاً مواضع الضعف في قوّته، وهذا ما نجده في الثقافة الذكورية العربية من امرئ القيس إلى شعراء الغزل العذري إلى أبي شبكة، ومن هنا نفهم صرخة ألفريد دي فيني في قصيدته «غضب شمشون»: «المرأة دائماً دليلة» (13).

اقترنت صورة المرأة ـ الشيطان بالجسد أولاً وبفاعليته ثانياً، وهي القدرة على الإغواء، ومفهوم المرأة المغوية (Femme Fatale) التفات إلى العنصر الجمالي والأنوثي في الجسد، وهو ما اهتمّت به الثقافة الذكورية، وخاصة في «ألف ليلة وليلة»، وهي صفة تعني ما هو محتوم ومقدّر ومشؤوم وقاتل، فهو ينتمي إلى الشيطان والأفعى القاتلة، فالأنثى تُسلّط سهامها على الرجل العاشق، وبدلاً من أن تكون ضحيّة تتحوّل إلى قاتلة، ثمّ تتحوّل أيضاً إلى لعنة لا تُقاوم، فهي كالقدر والمصير المحتوم في التراجيديا، ومن هنا كانت الصفة متصلة بالقضاء والقدر والنكبة واللعنة في مشتقات هذه المفردة بالفرنسية (Fatalité)، وتعني كذلك القدرية والجبرية والحتمية (Fatalisme)، وقد أسهمت الثقافة الذكورية في إبراز هذه الصفة في حقول هذه الثقافة، ولاسيّما حقل الأدبيات منها (14).

ولابدّ من الإشارة إلى مشكلة خطيرة في معظم الأدب النسوي الذي يُطالعنا اليوم وهي أنَّ صاحباته يُعزّزن الثقافة الذكورية التي تحاول استلابَ البُعد الإنساني في المرأة، وهنَّ يتوهّمن أنهنّ ثائرات على الظلم الذي وقع على المرأة منذ قديم الزمان، ويتوهمن أيضاً أنَّ الحرية الجنسية هي الهدف والمآل، ونحن لا نتنكّر هنا لأيّ شكل من أشكال الحرية، ولكن علينا أن نبيّن هنا إلى أنهنّ ينطلقن من النقطة التي انطلقت منها الثقافة الذكورية، ويواجهن الرجل بأسلحته التي تدرَّب عليها طويلاً، وهنَّ لا يذهبن أبعد مما ذهب إليه أبو شبكة في قصيدته (شمشون) سنة 1933، وهي أنَّ المرأة ذات سلاح فتّاك قادر على الإيقاع بالرجل.. أي إثبات مقولة الرجل أنَّ المرأة شيطان أفعى، وهي جسد أو أنَّ قوّتها تكمن في العاطفة والجسد والإغواء.. أما العقل فهو من نصيب الرجل وحده، وهذا ما تنبهّت عليه كوليت خوري في رواياتها، فبدأت من نقطة النهاية لتنقض كلَّ ما جاء في الثقافة الذكورية من امتهان للمرأة، فإذا هي في رواياتها ليست جسداً وحسب، وإنّما هي عقل أيضاً، وعقل قادر على أن ينافس عقل الرجل ويبزّه أيضاً.

حاولت كوليت من خلال بطلات رواياتها مواجهة الثقافة الذكورية وهدمها لاسترداد الطابع الإنساني للمرأة ونقض مقولة المرأة الشيطان والمرأة المغوية والتخفيف من فاعلية الجسد، وتقديم صورة مغايرة لصورة المرأة المختزنة في الذاكرة البشرية عامة والعربية خاصة، فليس في رواياتها تركيز على الجنس أو ما هو مسكوت عنه، والجنس أمر طبيعي وعادي يشترك فيها طرفان، وهي لا تتقصّده ولا تتوسّل به للوصول الرخيص إلى المتلقي واسترضائه

والدغدغة على مشاعره، ولا تتخذ من الجنس وسيلة أو واسطة لشهرة على حساب ما هو أهمّ من ذلك، فهي صاحبة رسالة ـ كما قلنا ـ والمهم عندها أن تبلّغ رسالتها وأن تكون فاعلة في إيقاظ المجتمع عامة والمرأة خاصة، ولذلك هي تخاطب عقل المتلقي، فالراوية في رواية «ومرّ صيف» تحافظ على بطلاتها محافظتها على نفسها، وتحترم فيهنّ صفة الأنوثة الطاغية والحرية الشخصية، ومع أنهنّ من البشر ولسنَ من الملائكة كما ذهب إلى ذلك بعض الأدب الرومانسي، فهنّ لسن رخيصات، ومع أنّهنّ يتمتّعن بحرية شخصية عالية، ومع أنّ الجنس أمر طبيعي ومرغوب فيه في العمل الروائي، غير أنّ الراوية بخيلة بوصف المشاهد الجنسية، وإن كان الحديث عنها متداولاً، وقد ظلّ القارئ ينتظر بلوعة صارخة أن تقدّم له الراوية مشهداً جنسياً واحداً بين يوسف الأسواني وجين الإنكليزية، ولكنّها لم تفعل، وحرمتْه من هذه المتعة الرخيصة التي تكون غالباً على حساب الفنّ في بعض الأعمال الهابطة، كما كان القارئ متعاطفاً مع الشاب الإيطالي وينتظر هذا المشهد بينه وبين سهير، وقد تمّ ذلك إخباراً لا وصفاً بعد أن ظلّ إيتالو المسكين ينتظر ويحوم ويتعذّب، وقد حدث المشهد خاطفاً ومختصراً (ص 248 ـ 249)، وكأنّ الراوية أرادت أن تبيّن لنا أنّ مثل هذه المشاهد عاديّ في حياة الإنسانية، وهي حاجة فيزيولوجية كالماء والهواء والغذاء، ولا تستحقّ من الراوي أن يتوقّف عندها طويلاً أو يستزيد منها، فتصبح حينذاك من فضول القول وغاية في ذاتها، وليست وسيلة جمالية موظفة توظيفاً عضوياً، ومن هنا كانت كوليت حريصة على أن تقدّم عملاً فنيّاً متكاملاً متناغماً ضمن إيقاع روائي واضح، فلا ريم غالي ولا الراوية في «ومرّ صيف» ولا أسمى في «أيام مع الأيام» ذهبت إلى هذا المشهد قصداً، وإنما كانت تمرّ على هذه الصور مرور الكرام من دون أن تتوقّف عند تفصيلاته، وكان القارئ يتوقّع أن تقف رشا في «ليلة واحدة» عند المشهد الجنسي بعد أن طال انتظار القارئ له وتعب من المماطلة، ولكنّها مرّت هي الأخرى عليه مرور الكرام (ص 188 ـ 190)، وتجاوزته إلى هدف أسمى، وهو أنّ من حقّ المرأة أن تكون شريكاً في العملية الجنسية باختيارها وملء حريتها لا أن تُغتصب اغتصاباً، وإن كان المجتمع يُجيز للزوج ذلك من خلال صكّ الزواج.

وبالجملة ليست المرأة في روايات كوليت خوري شيطاناً أو أفعى، ولا هي أصل الخطيئة، وليس جسدها عورةً أو مدنّساً، وإنّما هي إنسان طبيعي خلقه الله سبحانه بحكمة وتقدير، وهو يحتاج إلى أن يكون حرّاً وإنساناً، ثمّ هي ذات عقل يوازي عقل الرجل وفنّ يوازي فنّه، ولذلك عالجت هذه المقولة في رواياتها، وخاصة في رواية «أيام مع الأيام» على لسان بطلتها أسمى المرأة الدمشقية البورجوازية المثقّفة التي لا تُلقي بجسدها بين ذراعي الرجل بسهولة، ومطلبها فيمن تحبّ عسير المنال، فالرجل الذي لا يفهم في الحبّ عندها لا يفهم في السياسة (ص 224)، والمرأة الحقيقية تمتلك ما هو أثمن من جسدها الذي يعيره الشرقيون قيمة أولى، فالمرأة الذكية حين تعطي جسدها تكون قد أعطت أرخص ما تملك (ص 256)، ولذلك تواجه الرجل الذي تحبُّه (حبيب) بحقائق يسمعها أول مرة من امرأة، ومنها أن المرأة التافهة من كان جسدُها كل ما تملك وتقول:

ـ أنا شخصياً أملك أشياء كثيرة أغلى من جسدي، عوالم قائمة بذاتها.. نفسي، حساسيتي، أفكاري، عاطفتي.. كلّ هذه الأمور أهمّ وأغلى من جسدي.. في أعماقي براكين من الأحاسيس، وأكوان من الأفكار.. بينما جسدي مجرّد جسد تملكه أية امرأة بل تملك جسداً أجمل منه (ص 257).

ولأسمى بطلة هذه الرواية رأي واضح في الجنس والتحرّر، وهو رأي حملته بطلات كوليت السابقات، فالهدف الأول للمرأة أن تكون حرّة، وهي تفرّق بين الحرية الجنسية وسواها، ولا تخلط فيما بينهما (ص 198)، ولا يكون التحرّر إلاّ مادياً واقتصادياً، وأيّ حرية خارج ذلك وهمٌ، فإذا تمّ

التحرر الاقتصادي تحرّرت المرأة معنوياً، وتحلّ حينذاك مشكلة الجنس الشغل الشاغل للإنسان في الشرق. أما التحرّر الجنسي وحده فهو يُفضي إلى الانحلال الذي هو ردّة فعل للكبت (ص 199)، وهي تدين بقوة ما وصلنا إليه في الشرق اليوم في دعوة المثقّفين إلى التحرّر الجنسي، فترتمي فيه الفتيات بين أحضان الرجال، لا حُبّاً بالجنس ولا بالرجل ذاته، وإنّما لتبرهن المرأة على أنها متحرّرة، وهذه مرحلة مخيفة، مرحلة القفزة الخاطئة (ص 203).

ثمة إشكالات وأسئلة أخرى طرحتها كوليت على الرجل والمرأة والمجتمع العربي في رواياتها الأربع، ومنها قدرة المرأة على أن تكون مبدعة وأديبة وأن تنافس الرجل في هذا المجال، وقدرتها على الخوض في مجالات التفكير العلمي والدفاع عن الوطن وإعادة بناء المجتمع بناءً سليماً معافى والنهوض بالعلاقات الإنسانية على قدم المساواة والحبّ والمحبة بين الرجل والمرأة، وهي ليست جسداً بلا رأس كما يحلو لصانعي الثقافة الذكورية أن يصوروها، وليست ذكراً ناقصاً أو مشوّهاً، كما يحلو لبعض علماء التحليل النفسي أن يرسموها، وليست تابعاً لمتبوع وهامشاً لمركز وخادماً لسيّد وعبداً لإله بشريّ، وما صفة الإنجاب التي اتصفت بها بيولوجياً وكانت سبباً في إلحاق السلبيات بها في تاريخ الثقافة الذكورية، سوى إيجابية أخرى وعطاء من عطاءاتها الكثيرة، وهي الحياة، والمرأة مصدر الحياة وينبوعها الذي لا ينضب.

الحواشي والتعليقات

1 ـ صدرت «أيام معه» أول مرّة عن دار الكتب في بيروت سنة 1959، ونستخدم هنا الطبعة السادسة الصادرة عن دار الفارسة بدمشق سنة 1997، والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذه الطبعة اختصاراً للهوامش.

2 ـ صدرت «ليلة واحدة» أوّل مرة عن دار الكتب في بيروت سنة 1961، ونستخدم هنا الطبعة الرابعة الصادرة عن دار الفارسة بدمشق سنة 2002، والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذه الطبعة اختصاراً للهوامش.

3 ـ صدرت «ومرّ صيف» أول مرة ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1975، ونعتمد هنا على الطبعة الخامسة الصادرة عن دار طلاس بدمشق سنة 2005، والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذه الطبعة اختصاراً للهوامش.

4 ـ نُشرت هذه الرواية متسلسلة بين سنتي 78 ـ 1979، وصدرت أول مرّة سنة 1980، ونعتمد هنا على الطبعة الثانية الصادرة عن دار الفارسة سنة 1993، والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذه الطبعة.

5 ـ صدرت «أنا أحيا» عن دار مجلة شعر في بيروت سنة 1958، والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذه الطبعة اختصاراً للهوامش.

6 ـ الجنس الآخر، تر. ندى حداد، ص 233

7 ـ شهادات نسوية إبداعية «الإبداع والسلطة»، مجلة الآداب، س 40، ع11 ت2، 1992، ص 53 .

8 ـ السعداوي، نوال: مذكرات طبيبة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1980، ص 25 .

9 ـ الكتابات في هذا المجال كثيرة في الغرب والشرق، وخاصّةً أنّ الحركات النسوية ناهضة اليوم لمواجهة التاريخ الذي أوصل المرأة إلى ما وصلت إليه من عبودية وتهميش، وهي ضمن الحركات الأخرى الناهضة ضدّ المركزية، كحركات الزنوجة والأقليّات العرقية والدينية، وقد لقيت تجاوباً في فلسفة الحداثة وما بعدها على نقيض ما كان سابقاً، وليس جديداً أن يُقال إنّ تمرّد المرأة على هذا الوضع كان مع الرومانسية في الغرب، ولكنّ المحطة الفاصلة في هذا المجال كانت مع سيمون دي بوفوار، وهي من أشدّ النساء المثقّفات ضراوة في قضية المساواة بين الجنسين، وهي من أبرز الأقلام التي فضحت التمييز بينهما بحجّة الاختلاف البيولوجي، ودعت إلى رفع القهر الواقع على المرأة، كما أنّ نوال السعداوي ما تزال من أشدّ النساء المثقّفات في الشرق العربي شراسة في هذا المجال، وهي ترفض أن يكون الرجل إلهاً بشرياً وعلى المرأة أن تتعبّد في محرابه وتطيع أوامره، ولكن لابدّ من الإشارة إلى أن معاناة المرأة في هذا المكان من العالم

غيرها في مكان آخر بسبب الاختلاف في درجات الجهل والتخلف وهيمنة العادات والتقاليد، فالظلم الواقع عليها هنا غير الظلم الواقع عليها هناك، فختان المرأة ـ مثلاً ـ معروف في الصومال وبعض أجزاء من السودان ومصر، ولكنّه غير معروف في بقية الأقطار العربية، وهو يخالف الطبيعة البشرية، ويشبه إلى حدّ بعيد عملية الخصاء عند الذكور، وهو نوع من الإعدام البشري، ولكنّه إعدام من دون جريمة اقترفها المرء، وللتوسع انظر رواية «زهرة الصحراء» ذات الشهرة العالمية التي كتبتها الصومالية الأصل ويريس دايريه، وهي تروي فيها مشكلات بنات جنسها مع هذه العادة القاتلة، وقد ترجمت الرواية إلى العربية، وصدرت عن دار الحوار باللاذقية سنة 2008، وتناولت نوال السعداوي هذه العادة وحاربتها في غير مكان من رواياتها وكتبها بصفتها جريمة يرتكبها المجتمع بحقّ المرأة، وكذلك شأن الحياة الاجتماعية للمرأة في الأقطار العربية، فهي مختلفة بين دولة عربية وأخرى، وقد حقّقت المرأة في تونس ـ مثلاً ـ فوق ما حقّقته في البلدان العربية الأخرى، ويمكن العودة في هذا المجال إلى مجلة «الوحدة» ـ السنة الأولى، العدد 9، حزيران 1985، وفيها ملف بعنوان «واقع المرأة العربية» يُقدّم صورة وافية عن ذلك، علماً بأنّ الكتابات تتزايد عندنا يوماً بعد يوم في النقد والإبداع والدراسات في هذا الموضوع، وخاصة لدى المرأة.

10 ـ الأمثلة كثيرة، ولكن يمكن أن نتوقّف هنا عند مثال توضيحي، وهو قصيدة «شمشون» 1933 لأبي شبكة، فهي تبيّن سلاح الأنثى وقدرتها على أن تُحكم قبضتها على الرجل فتُرديه قتيلاً، فهي تستخدم حسنها للإيقاع به، فإذا نسور الكهوف إزاءها شحارير، وإذا سباع الغاب ظباء لا زئير لها، وإذا البصير ينقاد كالضرير، وإذا العظيم العظيم يغدو حقيراً حقيراً، وفي سلاحها جمال قاتل وثمار مسمومة.. الخ انظر القصيدة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1999، ص 295 ـ 299، وانظر دراستنا في «أفاعي الفردوس» وهي بعنوان: «المرأة المثال في (أفاعي الفردوس) ـ دراسة في النص الغائب» ـ في كتابنا:

قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 51 ـ 70 .

11 ـ توفيق الحكيم المفكّر، دار الكتاب الجديد، مطابع الأهرام التجارية، 1970، ص 360 .

12 ـ انظر في هذا المجال: المناصرة، حسين: وعي الذكورة والمرأة، مجلة «فصول»، العدد 66، ربيع 2005، ص 182 ـ 212 .

13 – Vigny, Alfred de: Poésies Choisies, Classiques Larousse, Paris, Sans date, p. 88.

وانظر: الموسى، د. خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2003، ص 127 ـ 129 .

14 ـ انظر: زيتوني، لطيف: بناء المرأة اللغوية في النص السردي العربي، مجلة «فصول» العدد 66، ربيع 2005، ص 128 ـ 141.

وبالمقابل بدأت تتشكّل منذ الرومانسية صورة المرأة الملاك التي تصل أحياناً إلى درجة المعبود الذي لا يجوز المساس به والاقتراب منه خوفاً من تدنيسه، ويمكن أن نجد ذلك في بعض أعمال فكتور هوغو وألفريد دي موسيه وألكسندر ديماس الابن في الرومانسية الفرنسية، وفي بعض أعمال خليل مطران وشعراء جماعة أبولو (إبراهيم ناجي ـ علي محمود طه المهندس ـ أبو القاسم الشابي)، وبعض شعراء الرومانسية في لبنان (صلاح لبكي ـ يوسف غصوب)..

انظر: الموسى، د. خليل: بنية القصيدة المعاصرة، ص 129 ـ 130.

إشــكالية الهــوية في شعر محمد عمران

□ محمد إبراهيم علي*

الهوية بمفهومها العام هي مجموعة السمات التي تميّز الإنسان من سواه، وتتشكل هذه السمات من علاقة الإنسان بالآخر، وهي علاقة إشكالية تتحكم بها مفاهيم إيديولوجية ونفسية واجتماعية، كما تتجاذبها مواقف تتنوع بين الانتماء والإبداع والكينونة والصيرورة.

وبما أن الذات تحتاج إلى آخر لتبني هويتها؛ سيحاول البحث تقري ملامح علاقة الذات الشعرية الحداثية لمحمد عمران بالآخر، سواء أكان هذا الآخر صوتاً شعرياً تراثياً أو غربياً، لنصل إلى جواب على سؤالنا: هل حافظ محمد عمران على هويته الشعرية في علاقته التناصية مع الآخر؟

رؤية محمد عمران لإشكالية الهوية

يعد محمد عمران أحد أعلام الحداثة الشعرية العربية من الجيل التالي لجيل الرواد، وقد تشبّع هذا الجيل بمعطيات الحداثة، وتمثّلها في شعره، ومن هنا جاء اختيارنا له بوصفه نموذجاً متقدماً من نماذج الحداثة الشعرية العربية، إذ استطاع عمران خلال تجربته الشعرية التي امتدت لأربعة عقود تشكيل صوت شعري متفرّد، فترك للمكتبة العربية (13) مجموعة شعرية منشورة، فضلاً عن قصائد أخرى لم تجد طريقها للنشر ضمن أعماله الكاملة التي نشرتها وزارة الثقافة السورية في العام (2000م).

وقد أدرك محمد عمران أن الانتقال إلى الحداثة الشعرية يتطلب تجاوزاً واعياً للتراث الشعري بشكله ومضمونه، ويقتبس الشاعر عبد القادر الحصني عن عمران قوله في إحدى المقابلات التي أجريت معه "بأن الشعر كالحياة ينبغي أن يتجدد باستمرار، وأنه حين يحدث التجدد ينبغي أن يكون كلياً في الشكل وفي المضمون معاً، فلا روح جديدة في هيكل قديم، والهيكل والروح معاً يجب أن يكونا جديدين، وأن يحملا نبض العصر وروح العصر وقضايا العصر"(1).

كما أدرك عمران أن تقليد الحداثة الغربية سيؤدي إلى طمس معالم الشخصية الشعرية العربية، لذا يحدد محمد عمران أن تقليد الحداثة الغربية سيؤدي إلى طمس معالم الشخصية الشعرية العربية، لذا يحدد محمد عمران إشكالية الحداثة بقوله:

*أكاديمي من سورية ــ كلية الآداب ــ جامعة تشرين.

"بين الذين يعيدون إنتاج الماضي، والذين يعيدون إنتاج الغرب، تكمن الأزمة الحقيقية للثقافة العربية الراهنة"(2).

أما الحل برأيه فهو بالوعي الثقافي أولاً، والإبداع داخل الهوية القومية ثانياً، وهذا يتطلب بناء الشخصية العربية بما يكمن فيها من لغة وتاريخ وذاكرة وعقل وخبرات وطاقة وحيوية، وبما فيها من قيم وتقاليد ورموز، وبما تحمل من معانٍ وأحلام وأشواق، والأهم من ذلك كله بقابليتها للتحول والتجدد(3).

وقد فصّل عمران في هذه الإشكالية ضمن مقالته الموسومة (العلامات الفارقة)، وفيها لا ينكر عمران فضل التراث، لكنه يحدد مفهوم هذا التراث ودوره في عملية البناء الشعري الحديث، إذ يبدأ عمران مقالته تلك بالقول: "حداثة خارج التراث؟! ذلك يعني، بالضبط، أن ثمة من يفكر خارج روح الأمة. والتفكير خارج روح الأمة، يعني التأسيس في فراغ! يعني بشكل ما، استيراد النموذج! يعني، بالتالي مزيداً من الاغتراب"(4). وهذا يعني أن عمران يرى في مسألة الهوية أساس إشكالية الحداثة، وهذا ما يدفعه للقول: "إن أي مشروع ثقافي عربي، مشروع حضاري بالتالي، لا يبدأ من تلمّس الذات القومية، هو مشروع ناقص. ناقص، لأنه يزيد في اغتراب العربي عن نفسه، وعن زمنه، وعن تاريخيته؛ لأنه يضعه في زمنية وتاريخية الآخرين؛ ولأنه يفرغه من الروح"(5).

ولئن كان عمران يرى روح الأمة في تراثها، فإنه يحدد هذا التراث بالقول: "نعني بالتراث طاقة الإبداع الكامنة في وجدان الأمة، لا الكتب الصفر. تلك الطاقة هي الهوية، وفي ظل علاماتها الفارقة يكون الإبداع"(6). إلا أن سؤال الهوية يستدعي سؤالاً في العلاقة مع هذا التراث، ويصوغ عمران هذا السؤال في مقالته (النهر والنبع) بالقول: "كيف يحمل النهر خصائصه، دون أن ينقطع عن النبع؟! ينفصل عنه دون أن ينفصل، ويتصل به دون أن يتصل!"(7)، ولعل في شعر عمران الجواب على هذا السؤال الذي سنحاول مقاربته وفق منحيين: العلاقة مع التراث، والعلاقة مع الغرب.

1 ـ العلاقة مع التراث

يشكل التراث بوصفه عمقاً حضارياً للفرد هوية تاريخية له، إلا أن هذه الهوية تُبقي الفرد في إطار الماضي وتمنعه من مواكبة المتغيرات إذا ما نظر إليها نظرة إيديولوجية سلفية، وهنا تكمن إشكالية التراث في رؤيا الشعراء الحداثيين، فالإيديولوجيا السلفية تعيد إنتاج الماضي بوصفه معطى حضارياً سامقاً، ومثلاً أعلى ينبغي احتذاؤه، وهي بذلك تتعامل مع التراث بوصفه ميراثاً يجب الحفاظ عليه، إلا أن بين التراث والميراث بوناً شاسعاً، ومن هنا "يجب أن نفرّق بين أن يكون الماضي ذلك المعطى الجمالي لديمومة إبداعية متحركة، ومستمرة بدافع من قوة التحول (ماضي الحداثيين) وبين الماضي من حيث هو سكوني لا يوحي إلا بثبوتية معاييره المغلقة (ماضي السلفيين)"(8)، أي أن التراث ليس مجرد مخزون حضاري يستحضره الشاعر الحداثي لمجرد الاستحضار، بل يجب عليه استيعابه أولاً، وثانياً اتخاذ موقف منه يتلاءم مع العصر الحديث ومعطياته التي تختلف جذرياً عن معطيات الماضي. وهكذا، فقد رفض شعراء الحداثة التراث بنمطه السكوني(9)، وسنكتفي هنا بعرض موقف أدونيس بوصفه شاعراً وناقداً أولاً، ولأن موقفه يشمل مواقف الشعراء الآخرين بنسبة كبيرة ثانياً.

يميز أدونيس بين التراث الذي يُستعاد على سبيل التقليد والتراث الذي يُستعاد على سبيل التحفيز، فهو لا يرفض الشعر القديم من حيث هو شعر، بل يرفض أن يتم الإبداع من ضمن أطره الفنية والثقافية التي صدر عنها، وهكذا لا بد للشاعر العربي المعاصر "من أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم، وفي تراثه الثقافي، بعامة، لكي يقدر أن يبدع شعراً في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها"(10)، لذا يدعو أدونيس إلى الاستفادة من

معطيات التراث المعرفية في خلق رؤيا جديدة للإنسان والكون، فالهوية لا تعني عنده المحافظة على التراث والتمسك بالأصالة الساكنة، "ذلك أن الأصالة ليست نقطة محددة، أو موقعاً ثابتاً في الماضي، لا نقدر أن نثبت هويتنا إلا بالعودة إليه، وإنما هي بالأحرى، الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل ـ اتجاه عالم يتمثل الماضي، ويتملكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل"(11). وتنويعاً على هذا الموقف الأدونيسي من الهوية، يميز أدونيس بين هوية الانتماء وهوية الكينونة، ويرى أن حقيقة الهوية الإنسانية لا تكمن في مجرد النشأة والانتماء، "وإنما تكمن على العكس، في العمل والصيرورة، فالإنسان لا (يرث) هويته بقدر ما (يخلقها)"(12)، لذا فهو يرفض المفهوم السائد للهوية بوصفها نوعاً من التطابق بين العقيدة والجماعة، لأن هذا التطابق يؤدي إلى ثبات الهوية، والشاعر الخلاق لا ينظر إلى الهوية على أنها معطى ثابت، فهي "ليست ائتلافاً وتماثلاً مع جوهر ثابت مسبق، وإنما هي اكتساب، إنه يخلق هويته، فيما يخلق كتابته"(13)، فالهوية تتغير بتغير الزمن والمجتمع والإنسان، إلا أن تغيرها لا يعني انقطاعها عن أصولها بقدر ما يعني إكمال رسالة هذه الأصول في الإبداع والرؤيا بأدوات جديدة متساوقة مع العصر الحديث ومعطياته(14).

وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن العلاقة بين التراث والحداثة علاقة جدلية، فالحداثة "لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى ما نسميه بـ (المعاصرة)"(15)، بمعنى أن "الشاعر يستدعي التراث إلى عصره وتجربته، فيوظفه توظيفاً معاصراً ذا علاقات بالواقع الذي يعبّر عنه، وبالماضي أداة التعبير، وبالمستقبل الرؤية، وهذا ما قصده (روزنتال) في قوله: إن الشاعر الذي يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي في ابتكار شيء جديد"(16).

إن تحقيق التكامل بين الأصالة والعصرية يكمن في النظر إلى التراث بوصفه معطى حضارياً، قيمته في أن نجعله ديناميا حركياً، لا استاتيكياً سكونياً، وفي أن نجعل منه حافزاً على بناء حاضر جديد. فالماضي في مفهومه السليم ليس كياناً من الحقائق الساكنة العاطلة، بل هو أولاً وقبل كل شيء جملة من الرموز والقيم المحركة، وهذا الماضي يظل غنياً طالما حافظ على هذه الرموز المحركة، ولا يغدو تخلفاً وجموداً إلا حين تفقد هذه الرموز حركيتها المحفزة على الإبداع المتجدد. إذن فالثورة الشعرية الحقة لا تعني هدم الماضي وتقويضه، وإنما تعني أن نجعل هذا الماضي حياً من جديد عن طريق دمجه بالممارسة الاجتماعية الآنية والحضارة المعاصرة.

ومحمد عمران شاعر ينهل من التراث كل ما يعينه على تشكيل رؤياه دون أن يفقد هويته المعاصرة، فقد اعتمد عمران على التراث بأشكاله الشعبية والأسطورية والسردية، وقام بتوظيفه في التعبير عن واقع معاصر، وفي شعره أطياف من التراث الديني والشخصيات التاريخية التي استفاد الشاعر من رسوخها في الوجدان الشعبي، فحوّر فيها، وبدّل وغيّر في صفاتها بما يتساوق مع تجربته المعاصرة، حتى أنه قارب ـ على المستوى الشعري ـ تجربة المتنبي في شعب بوان وضمّنها ديوانه (الدخول في شعب بوان) ممارساً التناص مع بعض أبيات المتنبي(17)، كما قارب تجربة امرئ القيس في رحلته إلى القسطنطينية في قصيدة (الرحلة) ليعبّر عن تجربة الإنسان العربي المعاصر الذي يكابد الموت والضياع والاغتراب(18)، وفي كلتا المقاربتين تحوير عمراني لتلك التجارب، إذ تتباين الغايات والوسائل تبعاً لتغير الأزمنة. فعمران، إذن، لم يضيّع بوصلته الشعرية الحداثية، بل عمد إلى شحن التراث بدلالات جديدة ساهمت إلى حد كبير في إبراز خصوصية هويته الشعرية متجنباً الوقوع في فخ التكرار، وسنحاول هنا التدليل على ما ذهبنا إليه

عبر رصدنا للحالات التي عاد فيها الشاعر إلى التراث الشعري على سبيل التناص الجزئي في قصيدته (بغداد)، ودور هذه الحالات في رفد الرؤيا بهوية معاصرة رغم المسافة الزمنية التي تفصل بين هذه الحالات وواقع الشاعر المعيش.

ينطلق محمد عمران في هذه القصيدة من قراءة التاريخ العربي للتعبير عن التجربة الحزيرانية المعاصرة، فهو يستعيد سقوط بغداد بوصفها حاضرة الأمة في يد المغول، لتشكّل بغداد تلك رمزاً لكل المدن العربية، كما يشكّل المستعصم الذي سلّم المدينة للغزاة رمزاً للسلطة العربية المتخاذلة، وقد اخترق عمران هذه القراءة الاستمرارية للتاريخ برؤى معاصرة اتخذت من أبيات شعرية قديمة منطلقاً للتعبير عن هموم حداثية يؤطرها الألم.

في الحالة الأولى يخترق محمد عمران في قصيدته (بغداد) مطلع دالية أبي نواس الشهيرة:

عاجَ الشقيُّ على دارٍ يُسائلُها

وعجتُ أسألُ عن خمّارةِ البلدِ(19)

ليعيد تفكيك هذا البيت الشعري ذاهباً به إلى أفق من الدلالات الجديدة والمنبثقة من واقع عمران المختلف كلياً عن واقع أبي نواس، يقول:

إضاءة:
خمارةٌ،
عودٌ،
وطنبورٌ،
وشاعر متمتع بالسكر،
عصبة تصعلكوا
"هاتِ أبا نواس"
أنشد في نعاسْ
"عاج الشقي على أرض يموت بها
وعجت أسأل في الحانات عن بلدي"(20)

يُمسرح محمد عمران مشهده الشعري التراثي مصوّراً حالة انشغال الشعب عن الخطر المحدق به بالخمرة والعود والطنبور، وهي رموز توحي بغياب الوعي أو تغييبه، ويشكل الشاعر جزءاً من هذا الغياب، فهو (متمتع بالسكر)، وإذا كان (سكر) أبي نواس ـ كما توحي البنية السطحية لخمرياته ـ بحثاً عن المتعة واللذة والنشوة في حالة من الرخاء الاجتماعي الذي كان يعيشه في زمن المد الحضاري العربي، فإن عمران يفارق هذه الدلالة على نحو تغدو فيه الخمرة هرباً من الواقع أكثر من كونها استمتاعاً بملذاته. وتبدو هذه المفارقة أشد سطوعاً حين نقارن بين أزمة أبي نواس وأزمة عمران، فأبو نواس يعاني من الصراع بين القديم والمحدث محاولاً رسم ملامح هوية جديدة لعصره تُنكر الجمود وتحتفي بالحركة والتجديد، وهي أزمة تولدت نتيجة النقلة النوعية للمجتمع العربي من البداوة إلى الحضرية. أما أزمة عمران فتدور في فلك الموت واليأس، إنها أزمة الإنسان العربي الذي يعاني من فقدان الهوية الحضارية، وهذا الفقد يدفعه للبحث عن أرض (يموت) بها، واستخدام الشاعر للفعل (يموت) بدلاً من الفعل (يعيش) دليل صارخ على عمق هذه الأزمة وقسوتها، فالشاعر، الذي يسأل عن وطنه الضائع في الحانات، يعاني من حالة الاغتراب على مستوى الهوية الوطنية، بعكس أبي نواس الذي يحاور إشكالية الهوية الحضارية للأمة محاولاً الارتقاء بها من البكاء على الماضي إلى الفعل في الحاضر، وهو فعلٌ عبّر عنه بالسؤال عن الخمارة التي قد ترمز ـ إذا ما تجاوزنا البنية السطحية للبيت ـ إلى الحرية الاجتماعية والفكرية، أما خمارة عمران فلا تكاد تخرج عن دلالة الانفصال عن الواقع، ومحاولة الهرب من شروطه التي أفرزتها هزائم العرب في هذا الزمن المجدب، وبالتالي فإن بيت أبي نواس تحكمه ثنائية (القديم والمحدث)، أما نص عمران فتحكمه ثنائية (الموت والوطن)، وبين هذه وتلك تبرز إشكالية الهوية بين الشاعر التراثي والشاعر المعاصر، وإذا ما عدنا إلى الإطار العام لقصيدة

عمران، وهو سقوط بغداد في أيدي الغزاة، نرى أن قراءة عمران لهذه الإشكالية هي قراءة استمرارية وتناقضية في الوقت نفسه، إذا ما سلّمنا بأن بغداد هي رمز لكل المدن العربية التي تواصل سقوطها منذ هولاكو وحتى الآن، وهذا ما عبّر عنه الدكتور خليل الموسى حين أكد على استمرارية هذه القراءة عبر استمرار الماضي بالحاضر واتصاله به، كما أنها تناقضية في اختلاف الهم الشعري بين أبي نواس وعمران(21)، أي أن عمران لم يقطع صلته بالتراث، ولم يقلّده أيضاً، بل عاد إليه على سبيل المقارنة والمفارقة معاً لصوغ هويته الشعرية المميزة.

في حالة أخرى من القصيدة نفسها يتماهى الصوت العمراني مع صوت الشريف الرضي في حائيته التي يقول في مطلعها:

نَبَّهتُهُم مِثلَ عَوالي الرِماحْ
إلى الوَغى قَبلَ نُمومِ الصَباحْ
فَوارِسٌ نالوا المُنى بِالقَنا
وَصافَحوا أَعراضَهُم بِالصِفاحْ(22)

إلى أن يقول:

مَتى أَرى الزَوراءَ مُرتَجَّةً
تُمطَرُ بِالبيضِ الظُبى أَو تُراحْ
يَصيحُ فيها المَوتُ عَن أَلسُنٍ
مِنَ العَوالي وَالمَواضي فِصاحْ(23)

أما عمران فيقول:

ليس لي غير صوت ينادي
في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي
(نبهتهم مثل عوالي الرماح
إلى الوغى قبل نموم الصباح
فوارسٌ نالوا المنى بالقنى...
وصافحوا...)
لكنهم فوارسٌ من خشبٍ،
فوارس الهواء
أي ريح تميلهم.
مالوا
انحنوا
وناموا
نبهتهم. فناموا
(متى أرى الزوراء مرتجةً
يصيح فيها الموتُ)
هل رجّةٌ
تخلخل السكون في بغداد
رجة
تُشقق الأرض التي أعمقت(24)

لقد نظم الشريف الرضي قصيدته الحائية في زمن الخليفة القادر بالله مستنهضاً الهمم التي فترت، وهو يحشد في قصيدته تلك معاني الشجاعة والتضحية محاولاً بثها في قومه عبر أسلوب حماسي يتوخى صحوة العرب، ويبدو التماثل جلياً بين الشاعرين على مستوى المكان (بغداد)، والحالة (التراخي)، والوظيفة (التحريض)، وإن اختلف الزمان، وهذا التماثل يدعو عمران إلى التناص مع أبيات الشريف الرضي مضمناً إياها بين قوسين في إشارة واضحة إلى اقتباسه منها، وإذا كان الشريف قد قرّع المتخاذلين عن طلب المجد، فإن عمران يكاد يعلن يأسه منهم، فهم فوارس من خشب وهواء، لا يزيدهم التحذير إلا غفلة وسباتاً (نبهتهم. فناموا)، وهم مسلوبو الإرادة (أي ريح تميلهم. مالوا انحنوا وناموا)، ولذلك فهو يستعيد صرخة الشريف (متى أرى الزوراء مرتجة) مسقطاً إياها على واقعه الذي يعاني من السكون والعقم، إلا أن صرخة عمران التي تأخذ شكل الرجاء (هل رجة) تنزع نحو الشك بإمكانية الخلاص، ويبدو هذا الشك جلياً عبر تكرار الأسئلة (هل، كيف، من) وصولاً إلى السؤال الأساسي (من يحمل الرجة يا بغداد؟)،

فعمـران الـذي يـندمج الإنسان العربـي المتراخـي بتضمينه بيت الشريف كاملاً :

مُـضَمَّخ الجـيد نَـؤوم الـضُحى

كـأنَّـهُ العَـذراءُ ذاتُ الوشـاحْ(25)

نـراه يـبحث عـن المخلـص الـذي سـيرج بغـداد مستحضراً صفاته من قصيدة الشريف نفسها :

وَأشـعَـثِ المَفـرِقِ ذي هِمَّـةٍ

طَلَـوَّحَهُ بَعـيداً فَطـاحْ(26)

إلا أن بحـثه هـذا يـشوبه الـشك بإمكانـية الخـلاص كما قلنا ، فهذا المخلص المنشود يسكن الحلم حيناً ويغيب أحياناً (أراه في نومـي، ولا أراه)، وهـذا مـا يجعل مـن عمـران (متشائلاً)، ولـذلك فهـو يـتابع مهمـته في التحذيـر والتنبيه منتظـراً ولادة الخلاص.

لم يجـد محمـد عمـران حـرجاً في العـودة إلى التراث الشعري العربي، وقد نوع في عودته تلك بين تقنيتي الخرق والتوازي، ففـي الحالة الأولى عمد إلى قلب خطـاب الآخـر (أبـو نـواس) وإعطائـه معنـى مختلفاً، وفي الحالة الثانية دمج خطابه بخطاب الآخر (الشريف الرضي) مماهياً بين صوته الشعري المعاصر وصوت الشاعر القديم، فهو بذلك يتعامل مع التراث بوصـفه مـرجعية شـعرية متحـركة قابلـة للحـوار والتحول. وقد حافظ عمران على هويته المعاصرة رغم استحضاره لبعض النماذج الإنسانية من أبيات قديمة بشكل كامل (البيتان الأخيران للشريف الرضي)، فهذه النماذج ذات حضور مستمر لا يستنفده عصر بعينه ، كما أن أسلوبه التعبيري القائم على الاحتفاء بالصور الحديثة وإيقاع التفعيلة ساهم في تمييز صوته مـن صـوت كـلا الـشاعرين، فـبدا صـوته حداثـياً لارتباطه بواقعه المعاصر ، ومبدعاً لاستغلاله التراث في التعبير عن لحظة راهنة ، لذا فهو يخلق هويته فيما يحتضن تراثه.

إن استلاب الـشاعر الحديث أمام التراث يجرده مـن خـصوصيته الـشعرية ويجعـل مـن إبداعـه مجـرد أصداء لإبداعات قديمة ، وهـذا مـا يخلق هوة عميقة بين الـشاعر وواقعه المعيش، وردم هـذه الهوة يستلزم من الـشاعر امتلاك أدوات تعبيرية ورؤيـا خاصـة بـه ، بحـيث تـستند هـذه الـرؤيا إلى المـوروث الـشعري والثقافي من جهـة ، وإلى التجربة الـراهنة للشاعر من جهـة أخـرى، وهـكـذا يحقق الـشاعر هويته القائمـة على استيعاب التراث وربطه بإيقاع العصر ، فالعلاقة بين الشاعر والتراث علاقة جدلية يتبادلان فيها التأثر والتأثير، ومحمـد عمـران انطلق من التراث لتوظيفه ، والتعبير بواسطته عـن تجـارب معاصـرة، فاختار مـن هـذا التـراث مـا يلائم تجربته ، معتمداً على تجذر هذا التراث في الوجدان الإنساني العربي، ليغدو التراث في شعره وسيلة تعبيرية في خلق الرؤيا ، وليس غاية بحد ذاتهـا كـمـا كـانـت عـنـد شـعراء مـا سمـي بعـصر النهضة.

2ـ العلاقة مع الغرب:

تجاذبت العلاقة مع الغرب على المستويين الثقافي والـشعري مواقـف نقديـة مـؤيدة ومعارضـة ، وكـانت الهوية محور هـذه التجاذبات ، فالتفاعل والتواصل مع الغـرب ضـرورة حضارية بـرأي المؤيدين، وهـي ضرورة تنبع مـن أهمية مواكبة آخر ما توصل إليه الغرب في شـتى المـيادين ، والإفـادة منه في خلق رؤيـا حداثـية للكون والإنسان وفق مبدأ المثاقفة ، إلا أن المعارضين يأخذون علـى المتثاقفين مـع الغـرب استلابهم أمامـه ، وهـو استلاب يـؤدي إلى طمـس الهـوية العـربية بتحول هذا التثاقف إلى غاية بحد ذاتها.

فقـد عمـد شعراء الحداثة ـ برأي المعارضين ـ إلى استعارة أدوات الآخـر الغربـي في الـتفكير والـصياغة والبنـى والأشـكال، وإسـقاطها علـى الـشعر العربـي الحديث دون مـراعاة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتباينة بين المجتمع الغربي والمجتمع العربـي، فجـاء نـتاجهم الـشعري غـريباً عـن

الواقع العربي ومعطياته التي تحكم تطوره، وقد حمل هذا النتاج مواقف شعرية من التراث تدعو إلى تحطيم اللغة الشعرية الموروثة وتفجير علاقاتها البالية، كما تدعو إلى تحرير الصورة الشعرية من قيود التشابيه والاستعارات التقليدية، وتؤسس لإيقاع شعري يتجاوز البحور والأوزان التي استنفدت شعريتها، وهي مواقف تتجاهل أن تطور اللغة لا يكون من خارج التراث، وأن تقنيات الصورة الحديثة يمكن أن تستمد جذورها من التراث البلاغي، وتطور أدواتها من داخله، وأن إيقاع الشعر العربي له خصوصية نابعة من هوية هذا الشعر المتمايزة عن أشعار الأمم الأخرى، وهذا ما دفع أحد النقاد للتساؤل: "أليست حداثة ضائعة تلك التي تغادر ذاكرتها، لتصطنع (شعرية) طارئة تستمد عناصرها من ذاكرة مختلفة تكونت من خارج تطوراتها الذاتية؟ (27)، وهو سؤال يطرح إشكالية غياب الهوية الشعرية العربية أمام حضور الآخر الغربي.

ولئن قبل بعض النقاد بالتواصل مع الغرب، فإنهم اشترطوا أن يكون هذا التواصل وسيلة وليس غاية، الهدف منها التجدد والتطور وإغناء المعطيات الثقافية بما يتلاءم مع خصوصية المجتمع العربي وتطوره، بحيث تتضافر العوامل الخارجية مع الداخلية في سبيل تشكيل مناخ ملائم للتجديد، ولذلك يشترط هؤلاء النقاد التمثل والتفاعل والأصالة لقبول المؤثر الخارجي، "فالتمثل شرط للتفاعل، والتفاعل شرط للإبداع، وهما من مقومات الأصالة، وهذه الشروط متداخلة متفاعلة لا غنى لأحدها عن الآخر، ولا فصل فيما بينها في آلية العمل الإبداعي"(28).

وقد أقر شعراء الحداثة العرب بأثر شعراء الغرب وتقنياتهم في إبداعاتهم(29)، لا سيما قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت التي تعد النموذج الأكثر وروداً في تنظيرات الناقد للتأثر الشعري العربي بالغرب على صعيد الشكل والمضمون. وقد تمثل شعراء حركة مجلة شعر على وجه الخصوص هذا التأثر على المستوى الشعري، وسوغوه نقدياً، وهذا ما دفع بعض النقاد إلى وسمهم بالمتهافتين على المآدب الغربية، كما وصل الأمر إلى اتهامهم بالعمالة، والسعي لتخريب الذوق الشعري العربي عبر اقتباسهم واستيحائهم لآراء الغرب وأفكاره، وتقويم الشعر على أسس لا تمت للخصوصية العربية بصلة(30).

وقد شكل أدونيس خط الدفاع الأول في وجه المنتقدين، شعراً وتنظيراً نقدياً، فهو لم ينكر تأثره بالغرب معللاً ذلك بالضرورة الحضارية للتطور، يقول أدونيس: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي"(31)، فالتأثر، برأي أدونس، طريق إجباري للتجديد، على أن لا يلغي هذا التأثر هوية المتأثر، لأن الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس، والمهم أن يتأثر أحدنا ليتحول ما تأثر به، ويصبح جزءاً من شخصيته"(32)، فالشاعر المعاصر برأي أدونيس لا يلتمس ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل المتشكل من تلاقح الثقافات، ويستشهد أدونيس رداً على تهمة تقليد الشعر العربي الحديث للغرب، والحكم تبعاً لذلك على الحداثة الشعرية العربية بأنها غير أصيلة، يستشهد بتأثر بودلير وملارميه، وهما أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، بالشاعر الأمريكي إدغار ألن بو، ومن ثم تأثر مایاكوفسكي ببودلير ومالارميه ورامبو في التأسيس للحداثة الروسية، فضلاً عن تأثر رامبو نفسه بالمصادر المشرقية(33).

والخلاصة أن التأثر بالغرب ضرورة لابد منها، على أن يميز المتأثر بين علاقة بإنجاز جاهز وعلاقة بعقلية تقف وراء هذا الإنجاز، فيستفيد الشاعر العربي الحديث من هذه العقلية التي ابتدعت تقنيات كالأسطورة والرمز والتعبير عن اليومي والمعاش في إنجاز حداثته الخاصة، صاهراً كل المعطيات

التراثية والغربية على نحو لا يطمس الهوية بقدر ما يؤصلها ويمنحها طاقة حركية تواكب المتغيرات.

لقد أسهبت النظريات الحديثة في مناقشة علاقة الأدب بالهوية، وهي علاقة تتشكل بواسطة عملية التماهي التي تتمثل فيها الذات جانباً من جوانب الآخر وتتحول، جزئياً أو كلياً، وفق النموذج الذي يقدمه الآخر(34)، وسنحاول هنا معاينة حدود هذا التماهي في شعر محمد عمران عبر وقوفنا على تجليات التناص مع الغرب في إبداعاته، فهل ألغى هذا التناص الهوية العربية للشعر العمراني أم أنه أسهم برفدها، على مستوى الرؤيا، بمعطيات أثرت تجربته الشعرية وأغنتها؟

لقد تعامل محمد عمران مع الثقافة الغربية وفق مبدأي التناص الموضوعي والتناص الجزئي مزاوجاً بينهما في بعض الأحيان. فعلى سبيل التناص الموضوعي كتب محمد عمران في بواكيره الشعرية قصيدة (عودة أوليس) التي تتطابق في العنوان مع قصيدة للشاعر الإنكليزي ألفرد لورد تينسون(35)، إلا أن هذا التطابق في العنوان لا ينسحب على طريقة قراءة الأسطورة اليونانية وتوظيفها عند الشاعرين، فتينسون يحن في قصيدته إلى الإرث التأسيسي لأوروبا وهو الأسطورة، وحنينه هذا قاده إلى إحياء التراث الأوروبي بوصفه حلماً جميلاً لا يستعاد، أي أنه ليس إحياءً نهضوياً على طريقة إحياء العرب للعصر القديم، ولكنه إحياء قائم على النوستالجيا بوصفها شاهداً على حلم لا سعياً لاستعادته(36)، أما عمران فهو يفارق تراثه العربي في هذه القصيدة مستعيناً بالتراث الغربي في التعبير عن واقعه وتجربته، لكن عمران يؤصل هويته الشعرية المتمايزة عن هوية النص الإنكليزي عبر شحن الأسطورة اليونانية بدلالات جديدة تحيل على الواقع العربي، فغير في صفات الشخصية الأوليسية مدخلاً إياها في لبوس الشخصية العمرانية، كما عمد إلى تغييب بعض الشخصيات الأسطورية (الآلهة، ابن أوليس)، وقلب الدلالات الموروثة لبعضها الآخر (بنلوب) وهذا فإن التطابق في العنوان بين تينسون وعمران استحال إلى اختلاف في الوظيفة والرؤيا، أي أن عمران استطاع أن يمنح نصه هوية خاصة لا تتماهى مع نظيره الإنكليزي بقدر ما تؤسس لرؤيا تحاور الواقع العربي عبر جملة من الإسقاطات(37).

وعلى سبيل التناص الجزئي استخدم عمران تقنية التضمين التي تشير صراحة إلى نصوص أخرى يدرجها في سياقات جديدة، ومن ذلك تناصه مع الشاعر التركي ناظم حكمت، وإذا كان حكمت لا يمثل الآخر الغربي بالمعنى الجغرافي، إلا أنه يمثل الآخر الأجنبي الذي يستوحي عمران مع إحدى قصائده رؤيا ماضوية تحاول أن تحدد ملامح المستقبل، واستيحاء عمران قائم على تقنية الخرق التي تنفي النص التركي ولا تتماهى مع دلالاته.

يقول ناظم حكمت:

أجمل البحار:
ذلك الذي لم يزره أحد بعد،
أجمل الأطفال:
ذلك الذي لم يكبر بعد،
أجمل أيامنا:
تلك التي لم نعشها بعد،
أحلى الكلمات التي وددت قولها لك:
هي تلك التي لم أقلها بعد(38)

ويقول عمران في قصيدته (أنا الذي رأيت):

أنا الذي رأيتْ
أعلن أن أجمل الأيام ما عشنا
وأجمل النساء ما عشقنا
وأجمل الكلام ما كتبنا
وأجمل البحار ما رأينا
وأجمل الأحلام ما دفنا(39)

تنهض الرؤيا في نص حكمت على استشراف المستقبل بوصفه واقعاً أفضل من الواقع الحالي، أما عمران فينطلق من الماضي ليعبر بواسطته عن بؤس الحاضر، أي أن حكمت يتشوق للمستقبل (الأجمل) أما عمران فإنه يرى (الأجمل) في الماضي الذي لن يعود، إنها رؤيا عمرانية تشاؤمية تعلن أن الزمن الماضي قد استنفد كل الأيام والنساء والكلام والبحار والأحلام الجميلة، ولم يبق إلا الأفق المفتوح على الخراب، بعكس الرؤيا في نص حكمت الذي يؤمن بأن القادم أجمل. وهكذا فقد غير عمران في العلاقات التي تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل معطياً النص التركي أبعاداً دلالية جديدة تستمد هويتها من الواقع العربي الذي يغذ السير نحو الخراب /الموت تاركاً الجمال/ الحياة وراءه. وهذه المفارقة الدلالية بين النصين تنبع من اختلاف واضح بينهما على مستوى الزمان والمكان والرؤيا، فحكمت الذي عاصر مرحلة بناء تركيا الحديثة يكلل رؤياه بالأمل، أما عمران الذي عاصر مرحلة السقوط العربي في براثن الحروب العبثية والنزاعات القطرية فإنه يحن إلى ماضٍ جميل لا يرى في المستقبل ما يماثله، وبذلك يغدو التناص العمراني مع ناظم حكمت وسيلة تخدم غاية عبر السياق الجديد الذي يخرق به عمران السياق القديم مانحاً إياه دلالات تثري النص وتمهد لقراءته برؤية جديدة صادرة عن خصوصية عمرانية، ذلك أن التعالق النصي لا يقلل من أهمية النص، لأن "إنشاء النص على تخوم نصوص لا يلغي خصوصيته الإبداعية بل على العكس يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز غيره أو تخطاه"(40).

وقد زاوج عمران بين التناص الموضوعي والتناص الجزئي مع الغرب في بعض قصائده، ومن ذلك تعالق النص العمراني مع نصوص الشاعر الإسباني الثوري لوركا في أكثر من موضع من قصيدته الطويلة (الدخول في شعب بوان).

يقول لوركا في قصيدته (الزوجة الخائنة):

أنا الذي أخذتها إلى النهر معتقداً
أنها عذراء،
وتكون متزوجة(41)

ويقول عمران في الدخول الرابع من القصيدة (طيبة):

لم تكن عذراء لما جئت للنهر بها،
الأعشاب لمّت زهوها،
والقبرات انسحبتْ،
كانت مياه النهر تبكي
لم تكن عذراء، لكن لحمها كان شهياً،
كنت أبكي... (42)

يشكل موضوع الثورة محوراً للتناص العمراني مع لوركا الذي اغتيل على يد الفاشية إبان الحرب الأهلية الإسبانية، فالشاعران يعبران عن فقدان النقاء وتفشي الخديعة عبر ثنائية (العذراء ـ النهر) فإذا كانت العذراء تحيل على الطهارة، والنهر يحيل على الحركة المفعمة بالخير، فإن الواقع يصدم كلا الشاعرين بالحقيقة المرة (فقدان العذرية)، وهذا ما جعلهما يعانيان من انكسار الحلم، ويزيد عمران على لوركا لوعة البكاء، وهو فعل يكرس الألم الدفين الذي يختبره الشاعر بعد أن غادرت دلالات الجمال (الأعشاب، القبرات) هذا المشهد الشعري، والبكاء لا يشمل الشاعر وحسب، بل إن (مياه النهر تبكي)، وهذه صورة مجازية تعمق المأساة وتنشر الحزن على مختلف المستويات. إلا أن عمران لا يستسلم رغم خيبته من الثورة التي فقدت طهارتها، فها هو يقول في نفس الدخول (طيبة) مستعيناً بصوت لوركا مرة أخرى:

انسجي الراية مريانا
فهذي ثوب أطفالك
للا، للّي
للا، لويا(43)

ومريانا مسرحية شعرية يعرض فيها لوركا لمأساة الثورة عبر صبية جميلة تتبنى قضية الأحرار (الليبراليين)، إلا أنها تسقط في النهاية شهيدة للحرية على نحو يرسخ قيم التضحية والفداء في المسرحية، يقول لوركا على لسان إحدى الشخصيات في المشهد الأول من المسرحية:

لقد رأيتها من ثقب الباب

الخيط الأحمر بين أصابعها

كأنه جرح سكين على الجو(44)

وإذا كان مصير مريانا التي تنسج راية الثورة الحمراء الإعدام بالمقصلة عند لوركا، فإن عمران يطلب منها أن تستمر بنسج هذه الراية لأنها الأمل بالمستقبل، حيث ستشكل هذه الراية ثوب الأطفال الذين سيعيدون للثورة طهارتها، وهذه رؤيا مستقبلية تفاؤلية يوشيها عمران بنبرة احتفالية (للا للي، للا لويا) فعمران يعاني من قتامة الحاضر، إلا أن ذلك لا يمنعه من الإيمان بالمستقبل، وبذلك فهو يظل وفياً لأحلامه ورؤاه.

لقد اتجه محمد عمران إلى الغرب ليستفيد من تقانات القصيدة الحديثة كالأسطورة، ومن تجارب الآخر ورؤاه، دون أن يعكس هذه التجارب والرؤى بطريقة آلية تفقده هويته الشخصية، فهو ينتقي ما يناسب تجربته، ثم يصهر ما ينتقيه في رؤيا بعيدة عن التبعية العمياء، وبذلك يغدو تأثره إيجابياً، "ذلك لأن التأثير يقوم على تفاعل لا شعوري يصوغ فيه الشاعر المجيد ما يأخذه صياغة ذاتية محلية جديدة، وهنا تكمن الأصالة"(45)، وعمران يحافظ على أصالته عبر تجاوزه للمؤثر الخارجي وربطه بالواقع العربي وفق آلية تحتفي بالهوية دون أن تعزلها عن محيطها الواسع الذي يمثله العالم بشرقه وغربه، هذا المحيط الذي يخرج الهوية من مفهومها الضيق إلى أمداء تعيد تشكيلها وفق مبدأ قائم على تجذر الشاعر في واقعه فيما تحتضن رؤاه العالم.

وبعد، يمكننا تكثيف إشكالية الهوية في سؤال أدونيس: "هل الهوية جوهر منفصل، قائم بذاته، أم هي على العكس علاقة ــ وكيف تحددها؟" (46)، وفي إطار الجواب على هذا السؤال نقف أمام مفهومين يتجاذبان الهوية، وهما السكونية والتقليد، وكلا المفهومين ينطلقان من خلفية إيديولوجية في التعامل مع الآخر، والإبداع الحقيقي يرفض الانصياع لأيديولوجيا لا تقبل الحوار، فمن جهة لا بد للهوية من أن تتجاوز سكونيتها لتغدو فاعلة ومنفعلة في الوقت نفسه، فالهوية "لا تكمن في المنجز وحده، وإنما تكمن في ما لم ينجز بعد. ليست من جهة ما انتهى، بقدر ما هي، بالأحرى، من جهة ما لا ينتهي. ليست القيد، بل الحرية. فالهوية ليست في الانتمائية المنغلقة وإنما هي تفتح يظل في صبوة إلى مزيد من التفتح. والشاعر إذا يبدع هويته، أي يعيد إبداع تراثه باستمرار، فيما يبدع كتابته"(47). ومن جهة ثانية لا بد للهوية من أن ترفض التقليد، سواء أكان المقلد تراثاً أو غرباً، لأن التقليد نفي للهوية، فالحفاظ على التراث وبعثه واستمراره تحت ستار الأصالة يؤدي إلى اغتراب الشاعر عن واقعه وحاضره ومستقبله عبر تكراره لما تم إنجازه في مرحلة تاريخية سابقة تتمايز على مختلف المستويات عن المرحلة الحالية، والتأثر بالغرب بطريقة انعكاسية لا تراعي خصوصية المجتمع العربي تحت ستار التواصل الحضاري يؤدي إلى استلاب الشاعر أمام هذا الغرب الذي بنى حداثته في ظروف تختلف على مختلف المستويات عن ظروف الواقع العربي الراهن، والحل يكمن في مصطلح أنطون غطاس كرم (التعادلية الثقافية) التي تجمع الأصيل العربي إلى الميراث الثقافي والحضاري العالمي (48)، وقد تمثل محمد عمران هذه التعادلية الثقافية في شعره خير تمثيل، فعاد إلى تراثه حيناً، وتأثر بالغرب حيناً آخر، دون أن يعاني من الاغتراب أو الاستلاب اللذين تحدثنا عنهما في العلاقة مع التراث والغرب، فهو ينتج هويته عبر عملية الصهر التي تتيح له التعبير عن ذاته وواقعه بعد أن يستفيد من المعطيات التراثية والغربية التي تلائم تجربته، ثم يوظفها في رؤياه الخاصة، وهذا ما أعطى للصوت العمراني فرادة نأت به عن أن يكون مجرد صدى لا أكثر.

هوامش البحث:

1ـ محمد عمران، إشراقة الطين، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997م، ص 127.

2ـ محمد عمران، الثقافة العربية على مشارف القرن الجديد، مجلة الموقف الأدبي، العدد 239، آذار 1991م، ص 3.

3ـ انظر: نفسه، ص 4 ـ 6.

4ـ محمد عمران، العلامات الفارقة، مجلة المعرفة، العدد 292، حزيران 1986م، ص 4.

5ـ نفسه، ص 5.

6ـ نفسه، ص 5.

7ـ محمد عمران، النهر والنبع، مجلة المعرفة، العدد 293، تموز 1986م، ص 5.

8ـ خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، ص 59.

9ـ انظر مواقف شعراء الحداثة وأسلافهم من التراث في: د. عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 124 وما بعدها.

10ـ أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005م، ص 178 ـ 179.

11ـ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص 98 ـ 99.

12ـ أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002م، ص 278.

13ـ نفسه، ص 287.

14ـ لابد لنا أن نشير إلى بعض الآراء التي اتهمت أدونيس باتخاذ موقف سلبي مطلق من التراث، ووسم موقفه بأنه سطحي وقاصر ومتطرف وغير ذلك مما يضيق الحديث عنه، انظر مثلاً: محمد اسماعيل دندي، الحداثة، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط2، 2008م، ص 211 وما بعدها. وقد رد أدونيس على ذلك في أكثر من كتاب وحوار، انظر مثلاً: أدونيس، الحوارات الكاملة، الجزء الأول، الصفحات 5، 11، 79 وغيرها.

15ـ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991م، ص 15.

16ـ د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003م، ص 17.

17ـ انظر القصيدة، وتحديداً الدخول الأول (بوان) في: محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2000م، ص 179.

18ـ انظر قصيدة (الرحلة) في: محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث، ص 41.

19ـ أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005م، ص 55.

20ـ محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 345.

21ـ د. خليل الموسى، مكونات السياق الشعري والعلاقات النصية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 239، آذار 1991م، ص 23 ـ 24.

22ـ الشريف الرضي، الديوان، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، 2004م، ص 254.

23ـ نفسه، ص 255.

24ـ محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 353 ـ 354.

25ـ ورد هذا البيت في ديوان الشريف الرضي، ص 255، وقد استعاره عمران في قصيدته كاملاً، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 354.

26ـ ورد هذا البيت في ديوان الشريف الرضي، ص 255، وقد استعاره عمران في قصيدته مع تغيير كلمة (أشعث) بكلمة (أغبر)، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 354.

27ـ مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هوية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص 116.

28ـ د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 49 ـ 50.

29ـ راجع إقرار بدر شاكر السياب بتأثره بشيلي وكيتس وإليوت، ونازك الملائكة بإدغار آلن بو، وخليل حاوي بلامارتين في: د. سالم المعوش، الأدب العربي الحديث، دار المواسم، بيروت، ط1، 1999 م، ص 648، وإقرار نزار قباني بتأثره بالثقافة الفرنسية، وعبد الوهاب البياتي بالثقافة الروسية، وصلاح عبد الصبور بإليوت وبودلير في: محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995م، ص 17 ـ 18.

30ـ للتوسع انظر الاتهامات التي وجهت لأدونيس على وجه الخصوص في: محمد إسماعيل دندي، الحداثة، ص 215 وما بعدها.

31ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص 86.

32ـ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980م، ص 267.

33ـ انظر: نفسه، ص 317.

34ـ انظر: جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م، ص 137 ـ 138.

35ـ انظر نص قصيدة تينسون في: د. صلاح الدين أحمد يونس، النقد بين المثاقفة والمقاربة، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007م، ص 173.

36ـ انظر: نفسه، ص 186.

37ـ انظر قصيدة (عودة أوليس) لمحمد عمران في: محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 67.

38ـ ناظم حكمت، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث، ترجمة: فاضل لقمان، دار الفارابي، بيروت، 1981م، ص 214.

39ـ محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 408.

40ـ د. نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995م، ص 90.

41ـ فيدريكو غارثيا لوركا، قصائد حب، ترجمة: رفعت عطفة، أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرطوس، ط1، 1998م، ص 43.

42ـ محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص 208.

43ـ نفسه، ص 213.

44ـ فيدريكو غارسيا لوركا، ماريانا، ترجمة: شاكر مصطفى، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1962م، ص 11.

45ـ د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 52.

46ـ أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 14.

47ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 145.

48ـ للتوسع في هذا المصطلح ودلالاته انظر: د. خليل ذياب أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م، ص 279.

□□

القــــصة القــــصيرة واقع وآفاق...

(القصة السورية نموذجاً!)

□ محمد باقي محمد *

ربّما أمكننا ـ على نحو ما ـ أن نعيد النثر العربي الحديث في عمومه إلى مرجعية افتراضيّة تتأسّس عليه، زاعمين بأنّ هذه المرجعيّة تتحدّد في ثورة الشريف "حسين بن علي"، التي قادها ضدّ العثمانيّين في العام 1916 بالتحالف مع البريطانيّين، تلك الثورة التي أعلنت أماني العرب في مشرق الجهات ـ أي في آسيا العربيّة ـ لتتمحور حول إقامة دولة عربيّة مُوحدّة ينضوي تحت لوائها كلّ من شبه الجزيرة العربيّة والعراق وبلاد الشام، وبإفراد المُنتج في هذا الجانب سنقع في ثلاثي القصّة القصيرة والرواية والمسرح، فلو أردنا أن نفرد حيّزاً للقصّة القصيرة في المنطقة عموماً، والقصّة السوريّة على وجه التخصيص، في مُحاولة للتبصّر فيها، لاحتاج الأمر إلى العودة نحو الوراء قليلاً، إذ كانت السلسلة الثقافية العربية التقليديّة ـ التي يشكّل الشعر عمودها الفقري ـ قد انكسرت، فغابت عنها أجناس بعينها، من مثل السير ـ كما في سيرة سيف بن ذي يزن والزير سالم وسيرة عنترة وسيرة بني هلال ومن ثمّ تغريبتهم

ـ والخطابة، والنثر الفني ـ كما جاء في كتابات الجاحظ أو التوحيدي أو ابن المقفع على سبيل المثال ـ وفنّ التراسل ـ يمثله ما جاء على لسان الوزير عبد الحميد الكاتب كأنموذج ـ وأدب الرحلات ـ كتلك التي أتى عليها ابن بطوطة ـ واستعرنا من الغرب، بما هو مركز الحضارة العالميّة الحديثة، الثلاثي الذي جئنا عليه آنفاً، ذلك أنّنا كنّا قد تحوّلنا في علاقتنا معه ـ أي مع هذا الغرب ـ إلى علاقة أطراف بالمركز!

ولن نتوقف طويلاً عند تلك البدايات، لكنّنا ـ على عجالة ـ سنذهب إلى أنّ القصة القصيرة الفنيّة بشكلها التقليديّ ـ أي باتّكائها على الفعل الماضي في سردها، الذي يحيل إلى ضمير الـ"هو"، والذي تتوالى فيه الأحداث تباعاً، ابتداءً بالعتبة، فالحدث المركزيّ، الذي يتمحور حول العقدة، ثمّ الخاتمة التي تنطوي على لحظة التنوير، ليقوم السارد كلي

* قاص وباحث من سورية.

المعرفة، والمُهيمن على شخوصه بسرد "الحدوتة"، ومن يدري.. قد يتدخّل بهذا القدر أو ذاك في مسار الحدث أو الشخوص، وذلك بحسب موهبته وتجربته، هذا كلّه في زمن فيزيائيّ، لم يُعفَ من نسق التعاقب، لتسير سيالته من الماضي صوب الحاضر فالمستقبل، خالياً من أيّ لعبة فنيّة فيه ـ نقول بأنّ القصة القصيرة كانت قد قطعت حبل السرّة مع الحكاية التقليديّة، إذْ كانت قد تخلّصت من الديباجة، أي من الإنشاء المجانيّ الفائض عن عملية القصّ كـ"يُحكى أنّ" أو "كان يا ما كان" أو "بلغني أيّها الملك السعيد".. إلخ، كما أنّها كانت قد غادرت النهايات الوعظية التقريريّة كما في "وهكذا نخلص إلى.." أو "نستنتج ممّا تقدّم" أو "وهكذا ترون".. إلخ، ثمّ إنها كانت قد ضبطت الزمن القصصيّ، بما يحيل إلى حدث نثريّ شديد الانضباط في زمنه، له مقدّمته ومتنه المُتحصّل على الحبكة والعقدة والحوار والشخوص، وخاتمته التي تشتمل على لحظة التنوير أو الكشف!

هذا الضرب من القصّ استمرّ ـ بشكله التقليديّ ـ إلى ما بعد خمسينات القرن المنصرم، على أيدي رواد من مثل عبد السلام العجيلي وفؤاد الشايب واليان ديراني، الذين اشتغلوا على ثلاثية الصدفة والقدر والثبات، لكنّ الأمر اختلف في ما بعد، إذْ انتشرت ورشة دؤوب على مساحة القطر كلّه للاشتغال على هذا الجنس، بعد أن كان يشكو مركزيّة في الممارسة، مركزيّة تتركّز في دمشق وحلب أساساً، وسيُقيّض لجيل الستينات أن يقدم للقصة السورية أهمّ أسمائها كزكريا تامر، الذي شكّل ردّة فعل اقتصاديّة وثقافيّة وسياسيّة على الأوضاع الجديدة التي أعقبت تجربة الوحدة المُجهضة بين سورية ومصر، مُؤسّسة لبدايات أنظمة التسلط القمعيّ، وحكم الأجهزة، وسعيد حورانية الذي شكّل جزءاً من اندفاعة الخمسينات الاجتماعيّة في وجه هزيمة الثمانية وأربعين، وعبد الله عبد وحيدر حيدر وآخرين! ولسبب ما ـ قد يأتي في السياق وقد لا يأتي ـ لن يُقيّض للأجيال التالية أن تتجاوز هؤلاء العمالقة، فما الذي اختلف في المُمارسة القصصيّة، وما هي الأسباب الكامنة خلف هذا الاختلاف أو التباين أو التمايز؟! ثمّ هل استطاع القاصّون أن يحدّدوا، في ما إذا كانوا أبناءً شرعيّين لـ"أنطون تشيخوف" و"غي دو موباسان" و"فرانز كافكا" و"أو. هنري" أو "وسواهم، أم أنّهم أبناء شرعيّون لنثر الجاحظ وأبي حيّان التوحيديّ وابن المُقفّع؟!

قد يكون الادّعاء ـ بأنّ الإحاطة بالكيفيّة التي تتداعى فيها عناصر من مثل الحبكة والحوار والعقدة أو الشخصيّة المحوريّة أو الحلّ ـ مُمكنة في حكم المستحيل! لذلك ربّما كنّا بحاجة ـ مرة ثانية ـ إلى استحضار الإنجاز القصصي العالمي، الذي لم يتم ـ على سبيل المثال ـ بمعزل عن الإنجاز الفلسفي في ميادين علم النفس وعلم الاجتماع وسواهما من الميادين بقصد الدراسة والفهم! إذْ لا يمكن تجاهل دور فيلسوف شديد الأهمية كـ"فرويد" مثلاً في هذا الجانب، فتقسيم النفس البشريّة إلى مستويات ثلاثة كما جاء عند "فرويد"، أي إلى "الأنا العليا" بما هي الضمير الاجتماعي ومنظومة القيم الأخلاقية، و"الأنا" بما هي منطقة النوازع والرغائب والشهوات المتناقضة، والـ"هو" بما هي منطقة اللاشعور، الذي ينطوي على المكبوت والمسكوت عنه والخبيء، سمح لكتّاب القصة القصيرة العالميين ـ والسوريين منهم ـ بالانتقال من ضمير الغائب "هو" إلى ضمير المتكلم، ما مكّنهم من الاشتغال على مسألة في غاية من الأهميّة، إذ أنّها أتاحت للقاصيّن الغوص عميقاً في نفوس شخوصهم للوقوف على الدوافع الكامنة وراء أفعالهم وسلوكاتهم، كما مكّنتهم من تمتين البنية الدرامية لنصوصهم، وذلك بإضافة الصراع الداخليّ بين المستويات التي أتينا عليها داخل الشخصيّة الواحدة، أي بين الأنا الأعلى من جهة، والأنا أو الـ"هو" من جهة أخرى، إلى الصراع الخارجي بين الشخصوص باختلاف مصالحهم ودوافعهم ومغازيهم، ولذلك ـ ربّما ـ لم يعد ضمير الـ"هو"

مناسباً للتعبير عمّا تقدّم من حالات ـ على ألاّ يُفهَم من كلامنا، بأنّ السرد التقليدي قد استنفذ مهامه، بل أنّه تجاوَرَ مع الأساليب الأخرى ـ فكان أن انتقل القاصون إلى ضمير المتكلم، أو المتكلم المخاطب، المُنسجم أكثر فأكثر ـ مع الفعل المضارع، لأنه يوحي بالديمومة، ومن هنا جاءت ولادة الحوار الداخلي المعروف بـ "المونولوج"!

لقد أتاح المونولوج للقاصين حلّ مشكلات عديدة، قد تكون إشكالية الزمن أولاها، إذ أن الذاكرة كحامل حرّ يستطيع الارتحال نحو الماضي أو المُستقبَل بمُنتهى الحرية، نحو الماضي بوساطة التداعي والتذكر والخطف خلفاً "أي الفلاش باك" ـ وهي تقنيّة مأخوذة من عالم السينما ـ ونحو المُستقبَل بوساطة التخيل أو الحلم، ربما لأنّ الزمن المنضبط بصرامة كان في بعض الأحايين ثوباً ضيّقاً على القصة، بحيث راح يعجز عن استيعاب فكرة القصة، ومن هنا استنبط القاصون تقسيم القص إلى مستويين، مستوى القص الذي يحفظ للزمن ضبطه الصارم، فيظل المتن أميناً لمفهوم القصة القصيرة بما هي حدث منضبط في الزمن من جهة، ومستوى الفكرة الذي أنجز بدلالة التداعي والتذكر والخطف خلفاً أو التخيّل والحلم للإحاطة بفكرة قد تمتد في الزمن قليلاً أو كثيراً من جهة أخرى، وجاءت استعارة التقطيع الفني من السينما، بما هي عملية "مونتاج" أساساً، لتتيح للقاصين ليس حلّ الإشكالية التي أسلفناها فحسب، وإنما تحقيق المزيد من التشويق في جانب، ما متّن البنية الدراميّة للنصّ، وضخ فيها المزيد من التوتر، عبر لعبة التقديم والتأخير في المقاطع، ومن ثمّ الترتيب القصديّ المُضمَر لهذه المقاطع، بشكل يسدّ المنافذ أمام الملل، فكسر رتابة السرد التقليديّ من جانب آخر، وفي خطوة أخرى نحو الأمام سيقوم القاصون بتنويع أساليب السرد، فيزاوجون بين التقليديّ والحديث باستخدام لعبة تعدّد الضمائر، ومن ثمّ تعدّد الأصوات ذاتها، هكذا ـ في ما نتوهّم ـ أتيح للقاصيّن اللعب على الزمن فنّياً، فأعفوه من نسق التعاقب، ليُقدَّمَ كزمن منكسر ـ مثلاً ـ أو دائريّ!

وفي هذا السياق تمّ تبادل العناصر بين القصة والأجناس أو ـ حتى ـ الفنون الأخرى، فأخذت القصّة من الشعر التكثيف والتبئير ناهيك عن الشاعريّ، أي اللغة الشاعرية، التي غادرت مستواها الأوّلي الخام، المُؤسّس لوظيفة التواصل، مُشكلة السدى لخطاب جمالي يجترح الجديد، المغاير والمفارق! ومن هنا ربما ـ ناهيك عن طبيعة القصة القصيرة ذاتها ـ جاء مبدأ الاقتصاد اللغوي ليضبط لغة القص، فلا تترهل بالإنشاء الزائد، ولتؤكّد على علاقة الدال بالمدلول، بما يسلك الكلام معه أقصر الطرق نحو هدفه، ثم يشترط على الشاعرية في القص حدّاً صارماً، يتجلى في أن عليها أن تراعي الحدث، فلا تغيّمه أو تغيّبه! وفي هذه المسألة اشتطت الآراء، لتتلخص في تيارين، الأول وقف ضد الشاعرية في القص، بل إن البعض منهم رأى فيها مقتل القصة القصيرة "د. الناقد والمترجم فؤاد مرعي ـ مثالاً"، ولم ينحصر هذا الجدل في سوريا لوحدها، بل تجاوزها إلى الأقطار العربية الأخرى، فأنتج الناقد والروائي اللبنانيّ "الياس الخوري" مجموعته القصصيّة "رائحة الصابون"، فيما أنجز الروائي المصري "صنع الله إبراهيم" روايتَيْه "تلك الرائحة" و"بيروت بيروت"، بتأثير من هذا الرأي، إذ اشتغلا على متونهما بعيداً عن جماليات اللغة، بل وبلغة أقرب ما تكون إلى صرامة اللغة العلميّة! والثاني وقف مع اللغة الشاعرية في القص، حتى أنّ البعض منهم طالب بالقصّة القصيدة، ولكن مع مراعاة ما تقدّمَ من حدود صارمة واجبة ولازمة، بعيداً عن ضجيج لا موجب له في لغة القص" أ. الناقد وفيق خنسة ـ مثالاً"، وإلى هذا التيار ينتمي معظم الإنجاز القصصي السوري، ابتداءً بـ"زكريا تامر" وانتهاءً "بسهيل الشعار"، مروراً بـ"سعيد حورانيّة وحيدر حيدر وحسن م. يوسف وخليل جاسم الحميدي وإبراهيم الخليل ود.محمد حاج صالح ومحمد باقي محمد وممدوح عزام وغسان

كامل ونوس وحسن حميد ومحمود عبد الواحد ونيروز مالك وعبد الرحمن سيدو"، على سبيل التعداد لا الحصر، وأخذت من المسرح عنصري التغريب والحوار، فقدّمت من خلال الأوّل شخصيّة الراوي بما هي شخصيّة فوق الزمان والمكان، أو شخصيّة المجنون، التي لا يطالها حسّ الأثم الديني، أو حسّ العيب الاجتماعي، لتصرّح ـ من ثمّ ـ بالحقيقة من غير أن تخضع لموضوعة العقاب! ومن خلال الثاني القصّة الحواريّة، أي التي يقوم فيها الحوار بدور محفزات القص، بما يدفع حركته إلى الأمام، وهي من أصعب أنواع القصّ لدقة الدور الموكل إلى الحوار وصرامته، إذ ينبغي له أن يكون رشيقاً دقيقاً ومقتصداً ومُكثّفاً، ناهضاً بالحدث، فلا زوائد أو استطالات، وإذن فلا ترهّل في الثوب، بل أنّ على هذا الحوار أن يشكّل جزءاً صميميّاً من النسيج القصصي، مندغماً به تماماً اندغام السدى باللحمة!

التاريخ كمادة كان ـ هو الآخر ـ حاضراً في القصّ، فاستلهمه القاصون أو استنطقوه، طبعاً هم لم يتعاملوا معه كمؤرخين، بل هدّموه، أو فككوه وحلّلوه، ثمّ أعادوا بناءه وفق ترتيب قصديّ قد يخالف مسار الحادثة التاريخيّة ذاتها، ليوصلوا من خلاله مقولة ما! هذا ما سيُسمّى ـ لاحقاً ـ بالإسقاط التاريخيّ، أي إننا نكتب عن الحاضر بدلالة الماضي، وذلك عبر دوائر مرموز تتّسع لتشمل الحاضر بأبعاده المختلفة، لماذا؟! ربما ليس لدواع جمالية فحسب، بل هرباً من مقصّ الرقيب حيناً، ذلك أننا أمام دولة عالمثاليّة، وإذن فالميراث الديموقراطيّ غائب أو معدوم أو ضيّق في أحسن الأحوال! وطبعاً سيشمل هذا الكلام علم النفس أو الاجتماع، نحن ـ هنا ـ لا نقصد الاتّكاء عليهما في الشكل، إذ سبق لنا أن أتينا على هذا بحدود، وإنّما نذهب إلى المضامين، فالأوّل سمح لكتّاب القصّة بالوقوف على الدوافع أو النوازع الدفينة، التي قد تفسّر سلوك الشخوص، بما يخضع هذا السلوك للتأويل، وبالتالي للتبرير! فيما ذهب الثاني إلى ترسّم التحوّلات الاجتماعية ليرصدها، خاصة في الوقت الذي تعبر فيه الجماعات البشرية مُنعطفاً ما مصيريّاً وحاسماً، ولم يول الكتّاب ظهورهم للفنّ التشكيليّ، فاستعاروا منه تشكيل الكادر واللون، وقد تكون المجموعة الوحيدة للفنّان التشكيلي المعروف فاتح المدرّس ـ التي أدخلته نادي القصة القصيرة بقوّة ـ والموسومة بـ "عود النعناع" خير مثال في هذا الاتجاه، ثمّ أن الحديث هنا يجري ـ أساساً ـ عن اللغة، واللغة ـ كما هو معروف للجميع ـ أصوات، ما يحيلنا إلى علاقة القصّ بالموسيقى، في هذا الإطار ـ ربّما ـ تحضرنا مقولة لـ: "غابرييل غارسيا ماركيز"، يقول فيها بأن فهم روايته "خريف البطريرك" بمعزل عن موسيقى الفلامنكو مستحيل، وإذن فنحن إذ ندرج الكلام في سياق ما، لا نفعل ذلك بعيداً عن الهارموني "أي عن التناغم"، ثمّ ما معنى أن نلجأ إلى اللغة الشاعرية؟! ألسنا نتكئ هنا ـ بمعنى ما ـ على إيقاع موسيقيّ؟! ثمّ ها هم القاصون يشتغلون على ما أسماه رينيه ويليك بـ "ما قبل الأدبي"، وهذا يشمل الأهزوجة والموال والمثل الشعبي والأغنية والأسطورة... إلخ، لتندغم بنصوصهم، فتكسبها توتراً دراميّاً، وتضيف إلى إيحاءاتها أفياءً وظلالاً وتوريات تثري عالمهم القصصيّ في الشكل والمضمون، وتُبيّئ قصصهم، من غير أنْ ترتقي إلى صيغة الاتّكاء على التراث والمعاصرَة، لإنتاج نص قصصي عربي، كما ينادي به البعض أو يراه، وذلك لغياب المثال والقدوة من جهة، وغبشة التصور وإبهامه من جهة أخرى!

وعلى ذكر المضمون، سيشكل القص الساخر ـ بريادة "حسيب كيّالي" ـ جدولاً ذا خصوصية في المُنتج القصصي السوري، إذ على الدرب ذاته سيسير غير قاص، من مثل "وليد معماري وحسن م. يوسف ونجم الدين سمّان وخطيب بدلة وتاج الدين موسى ونجيب كيالي وعبد الحليم يوسف وأحمد عمر وخورشيد أحمد"، ومن قبلهم "مواهب كيالي"،

وسيأخذ هذا الجدول مداه بعد إنجاز ترجمة قاص تركي عالمي شديد الأهمية، هو "عزيز نسن"، إذ سيمارس هذا القاص تأثيراً سحرياً، ليس على القص الساخر السوري، بل العالمي أيضاً!

لقد اشتغل "مقترفو" غواية القص على جماليات المكان، ليرتقوا به من مجرد حاضن يُبيِّئ العمل القصصي إلى فضاء قصصي، يندغم بمصائر الشخوص، ويقف معهم على قدم المساواة كبطل من أبطال القصة! فهل كان هذا تحت تأثير "غاستون باشلار"، في كتابه الهام "جماليات المكان"؟ وهل اشتغل كتّاب القصة على هذه الموضوعة بالسويّة ذاتها؟! واضح أنّ الجواب على التساؤل الأخير بالإيجاب مُجافٍ للحقيقة ولنسبيّة الأمور، وهذا يشمل الموهبة، ذلك أنّ هؤلاء الكتّاب لن يكونوا على الدرجة ذاتها من الموهبة، وستختلف المآلات باختلاف التجارب والرؤى أيضاً، ولذلك سيراوح هذا العنصر عند حدود الحاضن البيئي، مكتسباً حضوراً واقعياً في تجارب البعض، فيما سيرتفع البعض الآخر به إلى مستوى حضور نفسي يُضاف إلى حضوره الواقعيّ، وسيجرّب آخرون أن يُكسبوه حضوراً سحرياً من خلال الاشتغال على أسطرة النص، في مُحاولة للارتقاء به إلى فضاء قصصيّ يُضارع الأبطال، ويقف على مسافة واحدة منهم كندٍّ وكبطل!

وفي تطوّر لاحق، سيظهر شكل جديد للقص، سيندرج تحت اسم "النص المفتوح"، ولن يكون الأمر ـ في ما نتوهّم ـ بهذا المعنى أو ذاك بعيداً عن نداء، كان الشاعر السوري "أدونيس" قد أطلقه، مطالباً فيه بإنتاج نص عابر ـ/أو متجاوز للأجناس الأدبية، نصّ يأخذ من الخاطرة بطرف، ومن الشعر بطرف، وهذا يشمل المقالة والمسرح والحكاية.. إلخ! تحت هذا البند أنتج الـ: د."نضال الصالح" مجموعة من النصوص القصصيّة في مجموعته "الأفعال الناقصة" على سبيل المثال، قبل أن ينتقل إلى المُمارسة النقدية، تماماً كما قام الـ: أ.خالد خليفة بإنتاج نصوصه القصصية القصيرة، أو ما أنتجه القاصّ والروائيّ إبراهيم الخليل في هذا اللون، لكنّ هذا النوع من القصّ لن يُقيّض له ـ حتى تاريخه ـ أن يتحوّل إلى تيّار واضح في القصّ السوري، بل سيظل عند حدود المحاولات ذات الطابع الفردي!

أما في السنوات الأخيرة فلقد ظهر لون جديد، لون سيوسم بالـ" ق. ق. ج"، بالاتكاء إلى تكثيف يتاخم مفهوم التبئير في قصيدة النثر، بيد أنّه ما يزال قيد الممارسة كتابة وتقعيداً، وقد يكون الـ: د.أحمد جاسم الحسين أحمد أبرز الذين اشتغلوا عليه مُمارسة وتقعيداً، وإذن ليس لنا إلاّ أن ننتظر النتائج، مُتمنّين لكتابه التوفيق، ما قد يضيف إلى البستان زهرة جديدة، وضرباً آخر من ضروب القصّ!

فهل سيلتقط هؤلاء القاصون التحول البنيوي الخطير في تركيبة المجتمع السوري، غبّ التوقيع على اتفاقية التجارة العالمية "الغات"، والذي وجد تعبيره السياسي/ الاقتصادي في ما سُمّي باقتصاد السوق "الاجتماعي"، الذي يعني ببساطة أن تتخلّى السلطة عن دور الراعي الداعم لأسعار البضائع الأساسية خصوصاً، تاركة مواطنيها في عراء الرأسمالية المتوحشة المديد، وذلك في ظلّ "سلّم أجور" ثابت؟! لقد تشكل المجتمع السوري التقليدي من شريحة محدودة العدد، تعيش حالة الرفاه، مستأثرة بالثروة والجاه، وشريحة صغيرة محدودة العدد ــ هي الأخرى ــ تتموضع في أسفل السلم الاجتماعي، مشكّلة الفئة الفقيرة، وشريحة واسعة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وتكمن أهمية هذه الشريحة في أنّها شكّلت ــ تاريخيّاً ــ الحامل السياسي لمشاريع التغيير بكافة تلاوينها، من اليسار بمختلف تيّاراته، إلى اليمين بتعبيراته المتباينة، مروراً بالوسط المتلوّن بألوان شتّى، والمُنتج الأساسي للخيرات المادية في المُجتمع، ناهيك عن أنه المُستهلك الرئيسي للفنون والآداب، لكن اقتصاد السوق "الاجتماعي" غير المقونن بعد، أفقر قطاعات واسعة

من هذه الشريحة، وهبط بها إلى ما دون خطّ الفقر، وها هي هذه الشريحة تغيب أو تكاد، لتغيب معها مشاريعها المختلفة! ما يطرح أسئلة جدّية ومقلقة حول المستقبل! وعليه قد نتساءل إن كان الارتباك المواضيعي في القصّ السوري انعكاساً لحالة التخبّط والارتطام في محاولات الالتقاط تلك!؟ فإذا كان الجواب على السؤال الأخير بالنفي، جاز لنا التساؤل، أين هذه التحوّلات، الدراماتيكية العميقة في نتاج القاصين السوريين اليوم!؟

بقي أن نشير إلى منحى أخير، راحت القصّة القصيرة تتّجه صوبه، في ما سيُسمّى قصة اللحظة لا الحدث، فلا حدث مركزياً واضحاً في المتن في مثل هذه النصوص إذن، وإنما حالة تتوزّع على محطّات القصّ بتدرّج، بالاتكاء على العوالم الداخليّة للشخوص، لإنتاج نصّ مغاير بحدود، يضيع معه الخيط الحكائيّ الذي كان يلمّ الأحداث، ما يطرح مهامّ جديدة على النقد، ذلك أن مُحاكمَة نصوص كهذه بالوقوف عند السرد أو الحبكة أو الشخوص، أو لحظة التنوير في النهايات لن تعود ذات جدوى كبيرة، لأنّها ستصل إلى استنتاجات ظالمة، أو ـ حتى ـ خاطئة، وربّما كان على النقد ـ في هذه الحالة ـ أن يعيد قراءة هذه النصوص ويحلّلها ويضيئها بعيداً عمّا تقدّمَ من عناصر، وعلى أسس مُغايرة، لكنّ الأمور ما تزال عند تخوم البدايات، وفي غد قريب ستتضح وتفصح عن نفسها من كلّ بدّ، إذْ من يدري كيف ستكون الصورة على وجه التحديد بعد أمد!؟

لقد قطع كتاب القصة السوريون مسافة طويلة وهم يُجربّون ويُجربون ويُجربون، ما جعل المنتج في هذا الجانب ـ على ما قد يعتوره من مُلاحظات ـ بالغ التنوع والثراء، وما يجعل الإحاطة بمسيرتهم تلك على درجة كبيرة من الصعوبة، ذلك أنّ لكل محطة ظروفها ورؤاها، مواطن قوة فيها أو هنات، ربما لأن كل عمل فني يُشكل كتلة متماسكة، تستمد معناها وقيمتها من اشتباك عناصرها الوظائفيّ في محاولة التأسيس لنقطة تقاطع وبؤرة تفجير بآن، ثم أننا تعاملنا مع الكليات في هذا المشهد كحقل تجارب، فغابت عن قراءتنا التفاصيل، التي تعطي الصورة بهاءها واكتمالها ومذاقها، لكن حسبنا أنّنا حاولنا.

وها نحن ـ في الخواتيم ـ نذكّر بأنّ ما تقدّمَ إنما هو وجهة نظر شخصية، وعليه فهو يحتمل الصحة بمقدار ويحتمل الصواب في تقييمه للمشهد القصصي السوري، ذلك أن مسافة طويلة كان كتّاب القصة السوريون قد قطعوها، وهم يُجربون ويُجربون ويُجربون، ما جعل المُنتج في هذا الجانب، على ما يعتوره من مُلاحظات ـ بالغ التنوّع والثراء، ولن نستطيع في هذه العجالة الادّعاء بأنّنا أحطنا بمسيرتهم تلك، ذلك أنّ لكلّ محطّة ظروفها ورؤاها، ومواطن للقوة فيها ومواطن للهنات.

□□

نافذة ..

رسائل إلى الشعراء والروائيين الشباب

د. ثائر زين الدين

أصبحت النصوص الأدبية التي يوجهها مبدعون كبار إلى شعراء أو قصاصين أو روائيين ناشئين تحت عنوان " رسائل إلى ......" موضوعاً أدبياً بامتياز ؛ ويعرف القارئ المتابع أن بعض الأدباء الكبار قدموا كتباً في هذا الموضوع كما فعل الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه (1875– 1926) في كتابه المهم " رسائل إلى شاعر ناشئ "، أو كما فعل بعده بسنواتٍ طوال القاص والروائي الأمريكي اللاتيني ماريو فارغاس يوسا (1936–00) ، حين أصدر عام 1997 كتابه المعروف " رسائل إلى روائي ناشئ " ، وضمّنه خبرته ومعارفه في الكتابة السرديّة وقد صدر بالعربية في ثلاث ترجمات إحداها عن وزارة الثقافة السورية 2006، وبعض أولئك المبدعين اكتفوا بنص قصير نثري أو شعري كما فعل عديدٌ من الشعراء والأدباء وسأقف عند بعضهم بقدر ما يُفسحُ لنا في المجال .

إن هذه النصوص / الرسائل ، كتباً كانت أم فصولاً أم نصوصاً مفردة إنما هي ثمارٌ ناضجة – على الأغلب – تطرحها أشجارٌ ضاربة في الأرض والسماء، بعد أن عتقتها طويلاً وبعد أن حمّلتها عصارة حياتها وتجربتها وخبرتها في الحياة والإبداع ، وهي بصورة أو بأخرى ستقدّم النفع لجانيها ، بقدر ما تجد عنده التربة الخصبة والظرف المواتي ، وسواء كانت هذه النصوص رسائل حقيقية بمعنى أن خلف كتابتها سؤال مبدع شاب يرغب في الاستفادة ، أو وهميّة ، بمعنى أن مؤلفها افترض وجود ذلك المبدع وهو يطرح عليه أسئلة مهمّة في كنه العمل الإبداعي وأسراره فأنجز جرّاء ذلك نصّاً عميقاً غنيّاً بالتجربة الفنيّة والإنسانيّة ، فالأمر سيّان !

المهم أننا أمام صفحات تقدّم صاحبها مصلوباً على سطورها ، وفي أحيان كثيرة تطرح دقائق وأسرار فن أدبي محدد كما فعل ماريو فارغاس يوسا حين جعل من رسائله تلك كتاباً عميقاً في الحديث عن دقائق العمل الروائي ابتداءً من أسئلة أولى بسيطة محيّرة مثل : " من أين تأتي القصص ؟ وكيف يتوصل القصاصون إلى أفكارهم ؟" مروراً بقوّة الإقناع في الرواية والأسلوب ومكان السرد وزمانه ومستويات الواقع، وتقانات مختلفة منها "

---

* شاعر وباحث من سورية.

العلب الصينية أو الدمى المتداخلة " والانتقالات والقفزات النوعيّة و الحدث المخفي ونظام الأواني المستطرقة، وصولاً إلى اعترافٍ حميمي في خاتمة الكتاب قال فيه للروائي الشاب : " لقد حاولت في تلك الرسائل أن أصف بعض الأدوات التي يستخدمها أفضل الروائيين ليضفوا على رواياتهم السحر الذي يبقي قراءهم تحت أسرهم ، وهي التقنية والشكل والخطاب والنص ، أو ما تريد أن تطلق عليها من أسماء (متحذلقة يستطيع أي قارئ أن يتعرفها بسهولة) ، أسماء تندمج معاً في كل لا يتجزأ ، فحين تعزل الموضوع أو الأسلوب ، أو الترتيب ، أو وجهة النظر ... إلخ أو بتعبير آخر ، حين تمارس تشريحاً على عمل فني ، فهو في أحسن الحالات ، نوع من الاغتيال . وما الجثة إلا بديل شاحب مضلل للوحدة الحيّة التي تتنفس وتفكّر ؛ بديل يصارع بيس الموت أو البلى . ما الذي أقصده بذلك ؟ . إنني لا أقصد بالطبع أن النقد غير ضروري وغير مجدٍ ، فهو يستطيع على العكس من ذلك ، أن يكون دليلاً ثميناً للغاية لمؤلفٍ ما وعالمه وطرائقه . وربما كان المقال النقدي أحياناً عملاً إبداعيا بحد ذاته ، ولا يقل عن رواية عظيمة أو قصيدة (........) وفي الوقت نفسه، يبدو لي من الأهمية بمكان أن أوضّح أن النقد بحدّ ذاته ،(...)، لا يقدر على الإلمام كلياً بظاهرة الإبداع وتفسيرها في جميع تفاصيلها ، فالرواية أو القصيدة الناجحة تحتوي دوماً عنصراً أو بعداً لا يقدر النقد العقلاني أبداً على الإحاطة به . ذلك أن النقد جهد يستند إلى العقل والذكاء، أما الإبداع الأدبي فهو يشتمل على عوامل أخرى ، وهي في بعض الأحيان أساسيّة في العمل – مثل الحدس، والحساسيّة، والعَرافة، وحتى الحظ – وهذه تتدخّل فيه، وتفلتُ من أدق شباك النقد الأدبي" (1) وهنا يصل ماريو فارغاس يوسا إلى خلاصة ما أراد قوله وهو أمرٌ أجمَعَ عليه معظم من وجهّوا رسائل إلى مبدعين شباب: " هذا هو السبب في أن لا أحد يستطيع أن يُعلّم أحداً كيفَ يُبدع. وأكثر ما يمكننا فعله هو أن نتعلّم القراءة، والكتابة. أما الباقي، فعلينا أن نتعلّمه بأنفسنا : أن نتعثّر ونسقط وننهض مرّات ومرات .." (2) .وأرى أن من الطريف

هنا أن أشير إلى نتيجةٍ مُشابهةٍ إلى حدٍ ما، وصَلَ إليها ريلكه في رسائلِهِ التي ذكرناها حين قال للشاعر الشاب: " لا أحد يستطيع أن يمنحك العون أو النصح، لا أحد " (3)، وعليك أيّها الشاعر الشاب أن تعود إلى بوصلتك الداخليّة ، إلى حاجتكِ الجوانية التي تدفعك إلى الكتابة:

يقولُ له: " اعترف لنفسكَ بنفسك: هل سأموتُ لو منعتُ من الكتابة؟ تساءل في أكثر الساعات صمتاً في ليلك: هل أنا مرغم حقاً على الكتابة؟... إذا كان الجوابُ إيجاباً.. أجل ينبغي عليّ، فابنِ حياتك وفق هذه الضرورة "(4) ، وكان قبل ذلك قد حذّرَهُ من الأخذ برأي النقّاد أو الالتفاتِ إليهم : " ليسَ الاهتمامُ النقدي ديدني،ثم أنهُ ليسَ أزعَجُ من كلمات النقد لفهم عمل فني، إنها لا تؤدّي سوى إلى ضروب من سوء التفاهم. " (5) ثم يؤكد رأيه في موضع آخر من الرسائل حين يقول: " إن الأعمال الفنيّة ذات وحدة لا متناهية، وليس أنكى من النقد لمعالجتها . والمحبّة وحدها هي من يسمَح باستيعابها والعدل في حقّها "(6)،وهنا يبدو موقفهُ من النقد سلبياً إلى حدٍ بعيد، بينما رأينا يوسا أكثر موضوعيّة في تحديد دور النقد وحقله حتى أنه أخبرَ الروائي الشاب أنه في تلك اللحظة التي يحدثُهُ فيها عن النقد والإبداع تضطجع بجوار وسادته مجموعة من الأعمال النقديّة الضرورية ويسميها .(7) وإن كان يوسّا قد اعترف في خاتمة كتابه أن الإبداع لا يعلّم ولا يلقن، فإنه في رسالتِهِ الأولى لصديقِهِ الشاب وقد أسماها "حكاية الدودة الشريطيّة " وضع بين يديهِ درراً ولآلئَ ليس إلا لقلّة قليلة من المبدعين أن يجودوا بها وذلك حين قالَ لَهُ : " ليس هناك من مبّرر لئلا تكونَ ناجحاً بالطبع، ولكنك إن ثابرتَ على الكتابةِ والنشر، فإنكَ ستكتشفُ سريعاً أن المكافآت والتأييد الجماهيري، ومبيعات الكتب، والمكانة الاجتماعيّة للكاتب؛ كل تلك المظاهر التي تتمتّع عموماً بالجاذبيّة اعتباطيّةٌ إلى حدٍ كبير وهي تتهرب أحياناً بعناد ممن هم الأكثر جدارة بها ، في حين تطوّق وتغرق بنعمها أولئك الذين لا

يستحقونها كثيراً "(8) ثم يتابعُ بعد ذلك متحدثاً عما يميّز الموهبة الحقّة : " الصفة المميّزة للموهبة الأدبية ربما تكمن في أن الذين يمتلكونها يرون في ممارسة حرفتهم مكافأتهم المثلى ، وأن هذه الممارسة أسمى من أي شيء يمكن أن يكسبوه من ثمار جهودهم (...) إن الكاتب يحسُ في أعماق نفسه أن الكتابة هي أسمى ما حدث – أو يمكن أن يحدث له، لأن الكتابة بالنسبة إليه أفضل طريقة ممكنة للحياة ، دون اكتراث بالجوائز الاجتماعيّة أو السياسية أو الماديّة التي يمكن أن يحصل عليها من خلالها " (9) وهذا وعيٌ نحن وجمهورنا أحوجُ ما نكون إليه ويلتقي مع آراء كثير من المبدعين الحقيقيين ، فإنجازات الكتابة نفسها جمالياً ومعنوياً تُسْكِرُ صاحبها وتغدو أغلى لديه من كل شيء وهذا ما يقولُهُ شاعر جائزة نوبل لعام 1984 ياروسلاف سايفرت في قصيدته

" لكي تكون شاعراً " :

" اشتعلي يا شُعَلَ الكلمات

وارتفعي

حتى ولو احترقت أصابعي

إن استعارة مُدهشة أكثر قيمةً

من خاتمٍ ثمينٍ في إصبع المرء... " (10)

برّبكم فليحاول أحدكم أن يقولَ لصناعيٍ أو صَيْرفيٍ أو صائغ حُلي:" إن استعارة مدهشة أو صورة جميلة في قصيدة أو رواية أثمن من خاتم ذهبيٍ في الأصبع " وسترون كيفَ ينعتُ بالأبله أو المخبول ، في حين تبدو هذه الفكرة مُسلّمة عند روائيٍ أو شاعرٍ مبدع، أو عند كثير من متذوّقي الأدب والجمال!

ويتابعُ يوسا في رسالتِهِ المذكورة حديثَهُ عن الكتابة، وكيفَ يُصبحُ مراسلُهُ كاتباً فيؤكّدُ على ضرورة الانطلاق من جعل الكتابة مهنة ، وطرح الحماسة الدينيّة والغرور وأوهام الجدارة الذاتيّة والاختيار من قبل الآلهة للشاعر أو المبدع جانباً ، فهذا البعد الرومانسي للمسألة لم يعد مطروحاً . ثم يقول: " إنني لا أعتقد بأن مصائر الكائنات الحيّة مبرمجة – في الرحم الذي يحملها – من القدر أومن آلهة مولعة بالأذى، توزّع الكفاءات والميول بين الأرواح الجديدة. ولست أؤمن أيضاً - كما فعلتُ ذات يوم تحت تأثير الوجوديين الفرنسيين ولا سيّما سارتر – بأن الموهبة اختيار، تعبيرٌ حرٌ عن إرادة الفرد التي تقرّر مستقبله الشخصي، إنني في الحقيقة ، بالرغم من قناعتي بأن الموهبة الأدبيّة ليست من صنع القدر، كما أنها ليست مسجلّة في مورثات الذين يصبحون كتاباً، وبالرغم من إيماني بأنّ النظام والمثابرة يمكن أن يصنعا الموهبة أحياناً، فقد أصبح لدي اعتقاد بأنها لا يمكن أن تفسّر بلغة حُرية الاختيار وحدها حريّة الاختيار أساسية في رأيي، ولكن في مرحلة تالية فقط ، بعد ظهور ميل أولي ، فطري أو متشكلّ خلال مرحلة الطفولة أو في بداية المراهقة. وذلك الاختيار العقلاني يفيدُ في تقويتها، إلا أنه غير قادر على تكوينها من العدم." (11) ، وسيشرح يوسا لصاحبه أن ذلك الميل الفطري الأوّلي هو العلامة الأولى لما يمكن أن يسمى بالموهبة الأدبيّة وقد يتجلى في ميل الإنسان إلى تخيّل بشرٍ وأحوال وحكايات وكلمات تختلفُ عما يدور في محيطهِ، ومع الزمن يوفّق قلةٌ من الناس من أصحاب هذا الميل الفطري إلى دعم نزوعهم أو ميلهم هذا بممارسة الإرادة التي أسماها سارتر بالاختيار، ويقرر هؤلاء في لحظة ما أن يصبحوا كتّاباً. ثم يربط يوسا بين هذا الميل الباكر والتمرد؛ فأولئك الذين ينغمسونَ في تشكيل حيوات مختلفة عن حيواتهم إنما يعكسون بصورةٍ أدبيّة رفضهم للحياة المعاشة ، للعالم الواقعي ونقدهم له ، ورغبتهم في استبدالِهِ بإبداعات مخيّلتهم وأحلامهم، وهذا التمرّد نسبي، وقد لا يشعر به المبدعون أنفسهم، فهم " لا يتصوّرون أنفسهم في حياتهم العامة أشخاصاً يتآمرونَ في السر لتفجير العالم الذي يعيشون فيه. إن تمردهم من النوع الشديد الهدوء... "(12)

وعليه يخلصُ يوسا إلى أن لعبة الأدب لا تخلو من خطر. فهي ثمرة عدم رضا بحياة الواقع، ومصدر لهُ في الوقت ذاته، فمن يعشْ قصة عظيمة كـ " دون كيشوت " أو مدام بوفاري " من خلال القراءة يَعُدْ إلى الحياة الواقعية بحساسيّة أكثر إرهافاً بنقائص وحدود تلك الحياة، وحين يواجه القراءُ عالمَ الواقع بعد العودة من رحلاتهم في عالم الأدب يشعرون بتذمر قد يترجم أحياناً إلى تمرد ضد السلطة أو المؤسسة أو المعتقدات السائدة.

ولهذا السبب قامت محاكم التفتيش الإسبانية بإخضاع الأعمال الأدبية لرقابة شديدة في مستعمراتها الأمريكية، فقد كان من شأن تلك الأعمال أن تلهي الهنود عن عبادة الله، وعلى غرار محاكم التفتيش – يقول يوسا – " أظهرت الحكومات والأنظمة التي تطمح إلى ضبط حياة مواطنيها ارتياباً مماثلاً بالروايات وأخضعتها إلى ذلك النوع من التشذيب الذي تسمى الرقابة. ولم تكن تلك السلطات مخطئة في مجموعها: فكتابة القصص – التي تبدو بريئة – تمثل طريقاً لممارسة الحرية والصراع مع أولئك – المدنيين أو الدينيين – الذين يريدون خنقها. لذلك كانت الأنظمة الغاشمة أو النازية أو الدينية الأصولية والحكومات المتسلطة تضبط الأدب بإخضاعه لقيود الرقابة "(13)

ويفضي يوسا بعد رحلة طويلة يحمل فيها صاحبه الشاب إلى أصقاع و عوالم بهيّة إلى التأكيد له أن مصير الكاتب هو مصير رجل تعيش في أحشائه برضاه طفيليّة مريعة هي الدودة الشريطية !! إنها معادل لما يمكن أن نسمّيه الولع الأدبي، الذي سيصبح الكاتب خادماً له طوال حياته، وعليه أن يطعمه دائماً ولا يتركه يجوع وإلا سبب له آلاماً مبرّحة كما تفعل الدودة الشريطية، والولع الأدبي هذا ليس رياضة" ما، أو هواية، أو مجرد فعّالية محبّبة تملأ وقت فراغ الكاتب، لا إنها " مهنة جامعة مانعة، تحتل المكانة الأولى في حياة الكاتب، وهو خدمة يجري اختيارها بحريّة، ولكنها تحوّل ضحاياها (ضحاياها المحظوظين) إلى عبيد، يصبح الأدب شغلاً شاغلاً، شيئاً يأخذ كل وجودك ويتجاوز الساعات التي تنذرها للكتابة، ويتسرب إلى كل ما تفعله. ذلك أن الميل الأدبي يتغذى من حياة الكاتب، كما تتغذى الدودة من البدن الذي تغزوه (....) وبكلمات أخرى: إن الذين يجعلون من هذا العمل الساحر المسيطر مهنتهم لا يكتبون ليعيشوا، بل يعيشون ليكتبوا "(14) وتصبح الكتابة – على حد تعبير فلوبير – طريقة مختلفة للحياة. إن الحديث المقتضب عن كتاب ماريوفارغاس يوسا أو عن كتاب راينر ريلكه لا يغني إطلاقاً عن قراءتهما لأنهما كما قلت يقدّمان تجربتين عميقتين في الحياة والفن.

ومن الرسائل التي يمكن التوقف عندها قصيدة كتبَهَا عام 1896 الشاعر الرمزي الروسي فاليري بريوسوف (1873 – 1924) بعنوان " إلى شاعر شاب" (15) وترجمتُها عن الروسية ضمن مجموعة مختارات له وللشاعرة مارينا تسفيتايفا (1892 – 1941) بداية التسعينات؛ تقول القصيدة:

" أيها الشابُ الشاحب، ذو النظرات الناريّة
الآن ألقي بين يديكَ وصاياي الثلاث:
تقّبل الأولى: لا تعش الحاضر،
القادم فقط – مجال الشاعر

وتذكر الثانية: لا ترثِ لأحد،
واعشق ذاتك بلا نهاية
واحفظ الثالثة: انحنِ للفن فقط،
بعفويةٍ وإصرار.
أيها الشابُ الشاحب ذو النظراتِ الحائرة:
لو أنك تقبل وصاياي الثلاث،

لسقطتُ صامتاً كمحاربٍ مهزوم،
مدركاً أنني أتركُ شاعراً من بعدي" (16)

القصيدةُ تقدّم للشاعر الشاب ثلاث وصايا تبدو في غاية البساطة والوضوح ولكن تحقيقها

هو أبعد ما يكون عن ذلك ؛ فكم من شاعر يغوص في الحاضر ومشكلاته وهمومه ورؤاه وبناه الفنية والإبداعية ولا يستطيع الخروج منها ولا يستطيع ركوب أمواج المغامرة فيظل حبيس الراهن ولا يرفع بصره إلى منارات الزمن القادم ، فيموت نصّه لحظة مولده .

والوصيّة الثانية لا تعني أن يكون الشاعر سميك القلب ، ثقيل الظل ، بل تحيل بصورة ما إلى رؤية نيتشه في السوبر مان ، القادر على تخطي بشريته ، نحو الإله بهدف تحقيق ما لا يستطيع الإنسان الضعيف الصغير تحقيقه في الحياة والفن على السواء .

أما الوصيّة الثالثة فهي تدعو الشاعر ألا يحني رأسه إلا لإله الفن ؛ لأن أولئك الأرباب الماكرين لن يغفروا لمن يوزع محبته ومشاعره بينهم ، إن واحدهم لن يكون راضياً مرضياً إلا إذا أخلص المرء عبادته وخصه هو وحده بها من دون الجميع فكيف إذا كان الانحناءُ للبشر، وقد رأينا ما يوحي بذلك في حكايات الإغريق والسوريين القدماء ....وهي وصيّة تذكّر أيضاً بما كتبه ذات يوم شاعر روسيا الكبير ألكسندر بوشكين(1799 – 1837) في وصف الشاعر الذي تلامس أذنه دعوة أبولو إلى التضحية المقدسة ، فيرمي جانباً حياته السابقة حين كان يغرق متخاذلاً في مشاغل عليّة القوم الباطلة وينطلق:

" كالنسر المستيقظ من النوم
فيحسّ بالوحشة في عالمه اللاهي
ويجد نفسه غريباً بين الأقاويل
ولن ينحني برأسه الفخور
على أقدام طاغية أو وثن ..
ويتولى منعزلاً ، عابساً

وقد أترعت نفسه بالقلق والأصوات ، على شاطئ البحر المُقفر
أو في الغابات الفسيحة الموسوسة " (17)

وبعد أكثر من مئة عام على رسالة فاليري بريوسوف إلى ذلك الشاعر الشاب تأتي رسالة محمود درويش (1941 – 2008) وتحت العنوان نفسه ، لكنها تبدو أكثر شمولاً وتنوعاً و معالجة لعديد من المواضيع وهي أقل مباشرة بقدر ما تستخدم المجاز والصورة ، وتحاول الابتعاد عن الوعظ إلى حد ما ، مع أن بنيتها وموضوعها لا يستطيعان الفرار من ذلك ، ولعل المأثرة الأولى لدرويش أنه حوّل نصائحه التي كان يمكن أن تقدّم نثراً وبصورة أكثر دقّة وجلاء إلى قصيدة جميلة .

تبدأ القصيدة هكذا :

" لا تصدّق خلاصتنا ، وانسها
وابتدئ من كلامك أنت . كأنك
أول من يكتب الشعر ،
أو آخر الشعراء !
إن قرأت لنا ، فلكي لا تكون امتداداً
لأهوائنا
بل لتصحيح أخطائنا في كتاب الشقاء
لا تسل أحداً :من أنا ؟
أنت تعرف أمك ....
أما أبوك .... فأنت !"(18)

الدعوة واضحة إذاً ... إنها تنطوي على ما قاله الكثيرون من قبل نقاداً وشعراء: على الشاعر الحق ألا يقلد من سبقه ، بل عليه أن يبدع ، أن يخلق بعد أن يكون قد استوعب تجربة من سبقوه ، حتى لا يكون نصّه قفزةً في الفضاء إلى هاوية مجهولة !وهو في هذا المقبوس يتفق مع ما قاله ريلكه في كتابه الذي أشرنا إليه – إن لم يكن قد انطلق منه – حين سأله الشاب : عمّا يكتب ؟ ومن أين يستقي مادة

الشعر ؟ ، فأجابه : " .... حاول أن تقول ، كما لو كنت الإنسان الأول ، ما تراه و تعيشه وما تحب وتفتقد ... قل هذا كله بصراحة وحميمية هادئة ومفعمة " (19)

وتتتالى النصائح الصادرة عن حياة حافلة بالإبداع والمعاناة والمعرفة ، والتي لا بد لها أن تترك أثراً غير قليل في نفس شاعر يشق طريقه في درب الإبداع العصي :

" إن أردت مبارزة النسر
حلّق معه
إن عشقت فتاة ، فكن أنت
لاهي
من يشتهي مصرعَه
....
إن أطلْت التأمل في وردة ،
لن تزحزحك العاصفة
أنت مثلي ، ولكن هاويتي واضحة
ولك الطرق اللانهائية السر
نازلة صاعدة !
....
ألف عصفورة في يد
لا تعادل عصفورة واحدة
ترتدي الشجرة"(20)

وإن كنّا قد رأينا شيئا من التعالي والإحساس بالعظمة لدى فاليري بريوسوف في المقطع الأخير من قصيدته ، فإن درويش على العكس من ذلك تماماً ، إنه يجعل من الشاعر الشاب ندّاً له بل ويبشّره بأن أمامه الآن طرقاً لا نهائية السر من الإبداع ، في حين أن أمام درويش نفسه لم يبق إلا هاوية واضحة . . . .

وهو يكشف له أسرار الإبداع الحق ، فعشق الشاعر للمرأة : ليس أي عشق . . . .

إن لم يشته الموت في الحب ، فلن يكتب شيئاً مهماً عنه ، وإن بقي في الوهاد وعلى السفوح مع بغاث الطير ما استطاع أن ينافس النسور والصقور؛ والفكرة مطروحة في عالم الواقع (في الحياة) وفي عالم الإبداع على حد سواء ....

وإن اكتفى كمبدع بما يقع في يده ، أو بما يأتي بسهولة من فكر أو إنجازات جمالية فسينتهي إلى الرتابة والاضمحلال والتقليديّة ، لأن أجمل الأفكار والإنجازات الإبداعية هي تلك التي لم تحققها بعد . . . هي تلك العصفورة فوق الشجرة !

ويسهب درويش في النصيحة من قلب صاف لا يلوي إلا على تقديم الخير ، وعصارة ما أنجزه في عالم الشعر لهذا الشاب طالب النصح :

" القصيدة في الزمن الصعب
زهر جميل على مقبرة !
المثالُ عسير المنال ،
فكن أنت أنت وغيرك
خلف حدود الصدى
للحماسة وقت انتهاء بعيد المدى
فتحمّس تحمّس لقلبك واتبعه
قبل بلوغ الهدى
لا تقل للحبيبة : أنت أنا
وأنا أنت ،
قل عكس ذلك : ضيفان نحن
على غيمة شاردة / زائدة
شدّ ، شدّ بكل قواك عن القاعدة
لا تضع نجمتين على لفظة واحدة
وضع الهامشيّ إلى جانب الجوهري
لتكتمل النشوة الصاعدة.
لا تصدّق صواب تعاليمنا
لا تصدّق سوى أثر القافلة
الخلاصة ، مثل الرصاصة في قلب شاعرها

حكمة قاتلة*

كن قوياً ، كثور ، إذا ما غضبت

ضعيفاً كنوّار لوز إذا ما عشقت ،

ولا شيء لا شيء

حين تسامر نفسك في غرفة مغلقة

الطريق طويل كليل امرئ القيس :

سهلٌ ومرتفعات ، ونهر ومنخفضات

على قدر حلمك تمشي

وتتبعك الزنبقة

أو المشنقة

لا أخاف عليك من الواجبات

أخاف عليك من الراقصات على قبر أولادهن " (21)

بعض النصائح كما يرى القارئ الكريم تأتي متألقة معنىً وصياغةً وتقود الشاعر الناشئ إلى أعماق ذاته ، إلى منابع الشعر مثلما تسعى إلى فتح عينيه على العالم من حوله ،وبعضها يلتقي مع ما قالهُ غيره؛ فحين يدعو إلى وضع الهامشي إلى جانب الجوهري يعيدنا إلى ريلكه الذي يدعو الشاعر الشاب إلى توظيف كل شيء في العمل الإبداعي :

" لا شيءَ تافه وفقير أمام المبدع " (22)، فما يبدو تافهاً في الحياة قد يصبح عظيم الشأن في الفن!

وبعضها يقع في تكرار الفكرة بصيغ أخرى :

" لن تخيّب ظنّي ،

إذا ما ابتعدت عن الآخرين وعنّي

فما ليس يشبهني أجمل " (23)

وبعضها يأتي عادياً معهوداً ....

إلى أن يخلص درويش بعد كل ذلك إلى أن كل نصائح الدنيا لا تجدي نفعاً في الحب ، فعلى الإنسان أن يعيشه بكل ما فيه ، وسيتعلم من تجربته الشخصيّة وحدها ، والمسألة في الشعر أيضاً تكاد تكون ذاتها ، لكن الأهم في هذا النشاط الإنساني الإبداعي هو الموهبة ، وإلا فإن كل النصح لا يجدي نفعاً :

" لا نصيحة في الحب ، لكنها التجربة

لا نصيحة في الشعر ، لكنها الموهبة

وأخيراً : عليك السلام" "(24).

وهنا نلاحظ إصرار محمود درويش على الموهبة وكانَ قد فعلَ الأمر نفسه ماريوفارغاس يوسا الذي حاولَ شرحَ كنهها ، ولم يبتعد ريلكه عن ذلك بل ربَطَ الموهبة أيضاً بحسن استثمار الشاعر الشاب لكلِ شيءٍ من حوله ،والأهم استثمار الوحدة ، بل طلب إليه أن يحبَّ وحدته : " أحبَّ وحدتكَ، وتحمل وزرها ، ولتكن الشكوى التي تلحقك منها برداً وسلاماً عليك" (25)ذلكَ أن " إنسان العُزلة " هو الأقدرُ على الصعود في عالم المعرفة حين يمتلك الموهبة؛ يقول ريلكه للشاب: " وإذا ما شعرتَ حينئذٍ أن وحدتك كبيرة، فابتهج إذن. قلْ عندها : أيّة وحدة هي إن لم تكنْ كبيرة؟"(26) إن على المبدع – كما يرى ريلكه – أن يحوّل وحدته الداخلية الكبرى إلى منبعٍ للإلهام وعليه التمسك بها ، ولاسيّما أن الدنيا مُغلقة وصماء في وجهه.

ومقابل هذهِ الآراء المتقاربة في الموهبّة باعتبارها حجر الأساس في العملية الإبداعيّة بغض النظر عن طريقة فهم كلٍ منهم لها نقعُ في رسالةِ هرمان هيسة إلى شاعر شاب على رأيٍ فيه الكثير من الحذر والتريّث والتردّد في إطلاقِ حُكمٍ على الموهبة عموماً ، وعلى موهبةِ الشاعر الشاب بخاصة ، وهو الذي دفعَ إليه بمجموعة شعرية وطلبَ ألا يجامله وأن يقدم حكماً قاسياً نزيهاً فيها ، وهل هذهِ الموهبة تؤهلهُ أن يطبَعَ قصائده ، وأن يجعل الكتابة حرفَتَهُ ؟

ويأتي جوابُ هرمان هيسّه ، أن الشاب إنما يطلبُ منهُ المستحيل ، فعينةٌ من قصائد شابٍ مبتدئ لا يعرفُهُ بصورةٍ حميمية لا تؤهله أن يقدّم استنتاجاً حول " مؤهلاتِهِ الثابتة " كشاعر، لكنّه يقول له : " سأتمكنّ دون أدنى شك من أنْ أدرك من خلال

عملك إذا كنتَ قرأتَ نيتشه أو بودلير، وإذا ما كان هذا الشاعر أوذاك قد ترك تأثيرهُ عليك، سأتمكّن أيضاً من أن أعرف إن كنت قد كوّنت تذوقاً في النفس والطبيعة. وهذا مع ذلك لا علاقة لهُ البتّة بالموهبة الشعرية... سأستطيع اقتفاء آثار تجربتك وأحاول أن أرسم صورة لشخصك، لا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك، وكل من يعدك على أساس مُحاولاتك المبكّرة أن يقيّم موهبتك الأدبية أو آمالك في أن تمتهن الشعر، هو شخصيّة سطحيّة جداً، إذا لم أقل غشّاشاً "(27).

ويتضح في الأسطر التالية من الرسالة أن هرمان هيسه يبني رأيه على شواهد كثيرة من تاريخ الشعر الأوربّي: " ليسَ صعباً بعد قراءة (فاوست) إعلان غوته شاعراً مُبْدعاً. ولكن سيكون ممكناً تماماً، بعد النظر في أعمالِهِ المبكّرة، وأيضاً في بعضٍ من تلك الأعمال المتأخّرة، تأليفُ كتابٍ صغيرٍ في الشعر؛ لا يخرُجُ أي شخص منه بأي نتيجة فيما خلا أن الكاتب الشاب قد قرأ كتبَهُ المدرسيّة بعناية وأنه يتمتع بموهبة في نظم الشعر، وهكذا حتى مع الشعراء العظام، ليست مخطوطاتهم الأولى بأي حال دائماً أصيلة ومقنعة. ويمكن للمرء أن يجدَ في أشعار شيللر الشابة أخطاء مذهلة. وفي أشعار سِفْ ماير غالباً ما تغيب الموهبة غياباً تاماً" (28).

ويشيرُ هيسه إلى أن بعض المواهب تبلغُ ذروتها وصاحبها في أوائل العشرينيات من عمره ثم تذوي بسرعة، وبعضها لا تتضحُ قبل سن الثلاثين، وربما بعد ذلك. وبالتالي " فمسألةُ ما إذا كان ذلك الشاب بعد خمس سنوات أو عشرة سيصبحُ شاعراً لا تعتمدُ إطلاقاً على ما يكتبُهُ اليوم من شعر" ثُمَّ يترك هيسه الحديث في هذا الشأن لينتقل إلى جانب من المسألة ربّما يراه أهم : " لماذا تريد أن تصبح شاعراً؟ وتشغَلُ الإجابةُ عن هذا السؤالُ ثلثي الرسالة.

إن هذا التنوع والاختلاف في نظرة هؤلاء الكتاب إلى مسألةٍ واحدة، هو أمرٌ صحّي وطبيعي ويمكن فهمُهُ انطلاقاً من اختلاف ثقافاتهم ومشاربهم وتجاربهم الإبداعيّة الشخصيّة، التي انطلقوا منها – على الأغلب - في كتابةِ رسائلهم، كما لا بُدّ لنا من أخذ زمنِ كلٍ منهم بعين الاعتبار .

على أيّةَ حال أتمنى أن نكون قد قمنا معاً برحلةٍ مفيدة في رسائل هؤلاء المبدعين الكبار وكوّنا رؤية ما عن شخصيّة كل منهم ، وعن عوالمهم الإبداعيّة الخلابة التي حاولوا أن يطرحوها نماذجَ لمن يكتب من بعدهم..

الهوامش:

1) ماريو فارغاس يوسا ، رسائل إلى قاصٍ ناشئ، ترجمة: د. ملكة أبيض، وزارة الثقافة السورية، دمشق 2006 ص 123 – 124.
2) ماريو فارغاس يوسا ، رسائل إلى قاصٍ ناشئ، ترجمة: د. ملكة أبيض، وزارة الثقافة السورية، دمشق 2006 ص 123 – 124.
3) رسائل إلى شاعرٍ ناشئ/ روائي ناشئ، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، دار أزمنة 2005، ، الرسالة الأولى، ص16
4) نفسه.
5) نفسه، الرسالة الأولى، ص15
6) نفسه، الرسالة الثالثة ، ص22
7) ماريو فارغاس يوسا ، ص
8) نفسه ص 6
9) نفسه، ص6
10) قصائد من شعراء جائزة نوبل، اختيار وترجمة. د. شهاب غانم، كتاب دبي الثقافية 22 ، مارس 2009، ص 102
11) رسائل إلى قاص ناشئ، السابق ، ص 7 .
12) نفسه، ص 10
13) نفسه ، ص 13
14) نفسه ، ص 13

(15) بين هاويتين – مختارات من شعر فاليري بريوسوف ومارينا تسفيتايفا، ،ت: د. ثائر زين الدين دار علاء الدين، دمشق 2001، ص 24.

(16)

(17) بوشكين ، قصائد مختارة ، ترجمة : حسب الشيخ جعفر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 74 -73 ..

(18) محمود درويش ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي ، دار رياض الريّس ، ط1 ، آذار 2009 ، ص 141 - 142.

(19) رسائل إلى شاعر ناشئ / رسائل إلى روائي ناشئ ، ترجمة أحمد المديني ، دار أزمنة 2005 ، الرسالة الأولى ص 16 .

(20) نفسه ، ص 142 - 143

(21) نفسه ص 143 -145 / لعلّ محمود درويش أراد أن يقول: " أن الطريق طويلٌ كدرب امرئ القيس" لأن ليل الشاعر الضليل لم يكن طويلاً كليلِ النابغة مثلاً ، بل أفناهُ في العدو والعمل والتخطيط، ، / هذا ما تؤكدهُ السطور التالية من المقطع.

(22) رسائل إلى شاعرٍ ناشئ/ روائي ناشئ، سابق ص18.

(23) نفسه ، ص 146 .

(24) نفسه ، ص 146

(26) رسائل إلى شاعر ناشئ / روائي ناشئ ، سابق ، الرسالة الرابعة، ص 28

(26) نفسه ، ص 33

(27) هرمان هيسة، رسالة إلى شاعر شاب ترجمة: أسامة منزلجي – البيان الثقافي، العدد 46، 26 نوفمبر 2000

(28) نفسه.

□□

قلقي
أنفاسُ جمرٍ راعفٍ

□ عبد اللطيف محرز*

رعشات في بريق الزمن   تنسج الآه بخيط الكفن
تتراءى فرحةٌ ضاحكةٌ   في رؤى عامٍ طريّ البدن
وإذا قشّرت لي ضحكتها   لسعتني جمرة من حزن
عادة الأعوام أن تمطرنا   بدموعٍ من غيوم الفتن
لا تلمني أبداً يا صاحبي   لو تخصّصت بنفخ اللبن

* * *

يا جديد العام هل من أملٍ   يتلقانا بوجه حسن؟
لا أرى في مقلة الدهر سوى   طيف وعدٍ بسرابٍ مزمن
كيف والأغصان لا زهر لها   نتشهّى ثمراً من غصن؟
أترجّى عيشة ناعمة   في مدى آفاق دهرٍ خشن؟

* * *

يا زماناً قاسياً مستهتراً   حاضناً مستنقعاً من عفن
يا زماناً شك في وجداننا   عتمة الليل، وشوك الوسن
يا زماناً عولم الدنيا أسىً   بنشيدٍ عبقريّ الشجن

---

* شاعر من سورية.

يا زماناً حبّب الموت لنا ... هرباً من ذل عيشٍ نتن

* * *

قد تماديت، فأرجو مخلصاً ... يا ضمير الدهر أن تعذرني

حينما أشكو زماني فأنا ... أقصد الناس التي تؤلمني

إنّما العصر بأهليه فإن ... زرعوا الأيام ليناً، يلن

وإذا ما أشبعوه تعباً ... شربوا مستنقعات الوهن

* * *

نسي الناس سبيلاً للعلا ... وسروا في مسلك مستهجن

واستطابوا طعم وعد خادعٍ ... جاهليّ من مريدٍ أرعن

هجروا وحي سماء وجروا ... نحو إغراءِ غرورٍ لا يني

يشعل الأحقاد فيهم لهباً ... وينمّي شائكات الضغّن

فهمُ أسرى رغاب غُمّست ... بوعودٍ مخجلات الثمن

هربوا من وردة الحق إلى ... زهرات الشر فوق الدمن

يا إلهي ضاقت الأرض فلا ... عيشة، آمنة، للمؤمن

دون أن يرضى بربٍّ صنمٍ ... ثم يحني رأسه للرسن

* * *

صنت نفسي عن نعيمٍ زائفٍ ... يتنامى في ظلال الوثن

لا أجاري الناس في أطماعهم ... أكتفي من عيشتي بالممكن

آلف الفقر ـ وإن آلمني ـ ... دونما شكوى وغيري يغتني

أحتمي بالشعر من إبليسهم ... أمسح الشوك بعطر السوسن

عشت لا أبغي سوى الخير لهم ... إن نشر الحبّ فيهم ديدني

حزنهم ـ رغم اغترابي بينهم ـ ... هو حزني. دائماً يحرقني

ورغيفـــي آهـــةٌ مـــن مـــتعَبٍ خُمّـــرت دمعـــتها في معجـــني

* * *

قلقـــي أنفـــاسُ جمـــرٍ راعـــفٍ فلمـــاذا يـــا إلهـــي صـــغتني

عـــاريَ الأعـــصاب، شـــفّاف الـــرؤى، بـــضميرٍ شـــاعريٍّ فطـــن؟..

لـــيت أنّـــي حجـــر صـــلد علـــى كـــف طفـــلٍ ثائـــرٍ في وطـــني

وبعـــزمٍ نـــبويّ المرتجـــى نحـــو طـــاغٍ معـــتدٍ يقـــذفني

كـــان أجـــدى مـــن كلامـــي شـــاعراً لا أرى في الـــناس مـــن يـــسمعني

* * *

غـــصت في أعمـــاق نفـــسي باحـــثاً عـــن شـــعورٍ شـــاردٍ يخـــدعني

كـــيف لـــي أن أســـأل الله لمَ بـــبهاء الـــشعر قـــد أكـــرمتني؟..

أنـــا بالـــشعر أرى مـــا لا يُـــرى ألمـــح الغـــيب بعمـــق العلـــن

أهـــتدي بالقلـــب والعقـــل معـــاً فـــأرى روح الهـــدى في الـــسنن

إنّمـــا شـــعري شـــعوري مـــشرقاً لـــو خـــبت أنـــواره لم أكـــن

عزتـــي شـــعري، وســـيفي قلمـــي لـــسوى مجـــد الـــسما لا أنحـــني

* * *

أســـكب البحـــر بجرحـــي، مرســـلاً طـــيب شـــعري، هاديـــاً للـــسفن

وبعـــين الـــروح أرنـــو للـــسما عـــلّ أســـباب الـــسما تـــرحمني

وتوسّـــدت نعاســـاً غامـــضاً فـــإذا طـــيف مـــلاك هزّنـــي

خفـــت مـــنه، لكـــن الـــروح انـــبرت بجناحَـــيْ رحمـــةٍ تحـــضنني

نحـــن حـــرفان، تلاقيـــنا رؤىً فـــوق غـــصنٍ، مـــن سمـــاءٍ، لـــدن

في مـــدى أرجـــوحةٍ روحـــيةٍ يحـــتويها أفـــق مـــن عـــدن

* * *

أشرقت روحي حناناً ورضىً وأشارت أنت من يسعدني

لستَ جسماً بشرياً زائلاً أشتهي لو مات كي يطلقني

أنت روح الشعر كم أعشقه إنما صهباؤه تسكرني

نحن روحان خلقنا للهدى، للمعالي، لشموخ القُنن

نحن أقنومان في مسرى سنىً في مدى مكنون غيب لدُني

* * *

واحتضنت الروح مفتوناً بها ليس إلّاها الذي يفهمني

أنا أعطيت زماني خافقي وهو أعطاني رياح المحن

فلنطر يا أيها الروح معاً لزمانٍ غير هذا الزمن

□□

عزف على نبض الانتماء

□ هاجم العيازرة*

قلبي لرؤياكَ مشبوبٌ وملهوفُ ... صبٌ على جمراتِ النأي مشغوفُ

على مراياكَ وجهي لا تبعثرهُ ... كفٌّ ولا عاذلٌ للناسِ معروفُ

ولا المسافاتُ تقصي للقلوبِ هوىً ... لكنّها الموجُ في الوجدانِ معصوفُ

ما بيننا النبض والذكرى وما رسمتْ ... على المدى ريشتي والكرمُ مقطوفُ

أطلُّ خلفي على ستين عابرةً ... تظللتْ واريفٌ والكأسُ مرشوفُ

ملأتْ أيامها مِنْ خافقيٌ هوىً ... فاستوقفتني ودمعُ العينِ مذروفُ

حملْتُ أوراقها الخضراء مُنْتعلاً ... أيامَها وطريقُ الشّام موروفُ

ضوءٌ يفلُّ الليالي في تجهمها ... وبدرُها في حنايا الليلِ مكسوفُ

أغشَيْتُها فاستوتْ مرجاً ومنتَزَهاً ... والأفقُ ملتحفٌ بالسّحرِ ملفوفُ

أعوذُ مِنْ مبدعٍ يمشي إلى أفقٍ ... عارٍ بشهوتهِ العمياء مكشوفُ

تهشّهُ الرغبةُ الرعناءُ منصرفاً ... هشاً وفي آسنِ الأوحالِ مصروفُ

فلا يغرنْكَ ما تُبْدي بشاشتُهُ ... فقَلْبُهُ فاحمٌ بالشرِّ مكنونُ

---

* شاعر من سورية.

فما لَدَيهِ انتماءٌ حتّى يَخْسَرَهُ ... ودربُهُ موحشٌ بالشوكِ محفوفُ

أشَدُّ مكراً وأدهى مِنْ ثعالبها ... والصّدقُ مِنْ معجمِ الكذّابِ محذوفُ

يصبو إلى جزرٍ للآسناتِ وما ... بَينَ الشّفاهِ جُفاءُ المدِّ مجروفُ

هذا الزمانُ عميٌّ في بصيرتهِ ... وما بهِ مبصرٌ والكلُّ مكفوفُ

على ضحاياهُ يمشي مارقٌ ولهُ ... قصرٌ منيفٌ رخيُّ العيش متروفُ

أنخابهُ دَمُنا الشرقيُّ نرشفهُ ... نخْباً ومَنْ لابتلاءِ الشرقِ ملهوفُ

على امتدادِ المدى الهامات تحصدها ... غرائزٌ وبهيرُ الشّمسِ مخْسوفُ

تزاحمتْ فوقهُ الأرواحُ هائمةً ... ولونُهُ مِنْ غُبَارِ الموتِ مخطوفُ

فربما موحشٌ أو ربما جدثٌ ... مِنْ دونِ شاهدةٍ باللحمِ مَسْتوفُ

هذا الزمانُ بهِ الدوريُّ مُغْتَرَشٌ ... والنسرُ في قاعهِ السفلي منتوفُ

ليسَ الزمانُ لِمَنْ يقفو خطاهُ ولا ... لِمَنْ بماضيهِ مرهونٌ وموقوفُ

يا شامُ نامتْ على البلوى عواصمنا ... وعريها فاضحٌ للناسِ مكشوفُ

تنوءُ متعبةً تحتَ الجراحِ على ... مَلحٍ وخصبُ الثرى بالمحلِ موصوفُ

أجسادهنَّ رمادٌ دون أفئدةٍ ... شرقيةٍ دَمُها الرعّافُ منزوفُ

يا شامُ أرضكِ بالأمجادِ معشبةٌ ... وبيتُ أهليكِ بالأنوارِ مَسقوفُ

حصنٌ منيعٌ عصيٌّ لا تزلزلهُ ... في النائباتِ أعاصيرٌ ومقذوفُ

شِيدَتْ مداميكُهُ القعساءُ مِنْ هممٍ ... وقاسَيونُ ببرجِ المجدِ مأنوفُ

تلهو على صدرهِ تيهاً جدائلها ... وتغفو في حضنهِ والثلجُ مندوفُ

تشابكتْ فوقكَ الأغصانُ يا بردى ... تميسُ صفصافةٌ والحورُ مصفوفُ

يفيضُ قلبكَ ينبوعاً يهيمُ بهِ ... والٍ بشريانكَ الدفّاقُ مرعوفُ

عرسٌ على الجَنباتِ الخضرِ يؤنسهُ ... صَوتٌ رخيمٌ إلى الآفاق مهتوفُ

لِمَنْ أغَنّي ولَحْنُ الأغنياتِ على ... إيقاع أحذيةِ الغازينَ معزوفُ

فمالزيتونةٍ ظلٌّ أفيءُ بهِ ... ولا النخيلُ الذي بالنارِ مقصوفُ

ولا لأشلائِنا مأوىً نلوذُ بهِ ... والبيتُ فوقَ لهيبِ النارِ منسوفُ

تثاءبَ الدهرُ مخموراً على أرقٍ ... ونومُهُ مِنْ عيونِ الشّرقِ مغروفُ

يمضي الزمانُ ونمضي واللحاقُ بهِ ... حلمٌ محالٌ وراءَ الوهمِ محذوفُ

يا شامُ مجدكِ في تشرينِ مأثرةٌ ... وسيفُ يمناكِ في اليرموك موصوفُ

إنْ مسّكِ الضيمُ أرخصنا الدماء فَدىً ... لِمَنْ فؤادي لحضن الشّام ملهوفُ

□□

الشعر

نـــــداء

❑ د. نذير العظمة *

مــن مهــاد الآفــاق يغمــر أعماقــي نــداء بــه رواء نــداها

وخــيالات حــبها تترامــى فوق هدبي فأنتشي من شذاها

وأفاقت من حجرة الأمس ذكرى أحجم القلب من توالي رؤاها

يــا لهــا هــزة تــثير الخــوافي ويــثير الوجــود رجــع صــداها

مـا بـه هـل تـضيق عنه ضلوع بـث للحـب والجمـال مـداها

خـدع الـنفس حـين قـال سـلاها وهـو مـا زال نابـضاً بهـواها

يكـتم الحـب كـبرياء جـريحاً وهـو أسمى مـن أن يـصعد آهـا

لم يكن في غرامه البكر عبداً إنمـا كـان في الغـرام إلهـا

ربـة الحـب علمـيها بـأن الحـب لا يعـرف الغنـى والجاهـا

حـوريها فهالـة الـشمس لا تمـنع قلـب المحـب مـن أن يـراها

كـيف يـسلو وبـين جنبـيه قلـب يـستقي مـن بهائهـا وسـناها

نغمـة لفهـا الـسكون ولكـن في صميمي ما زال يزهو صباها

❑❑

* شاعر من سورية.

عزف على وتر السيّاب

أحمد محمود حسن*

سيّابُ من أين المطرْ؟
جفّتْ ضروعُ نخيلنا
والغيمُ صارَ إلى حَجَرْ
وأنا شربتُ
وأنت تشربُ من سرابِ الشمسِ
أغنيةَ المطرْ.

* *

سَبْعٌ عجافٌ ...
فالخيولُ على الموائدِ
حاتمُ العربيُّ مهووسٌ بذبحِ الخيلِ
يا طائيُّ حسبُكَ...
ربّما بُعِثَ ابنُ مسعودٍ
وعنترةُ استفاقَ على الهزائمِ
رُبَّ عُروةُ عادَ
يا طائيُّ لا تذبَحْ إناثَ الخيلِ
حسبُكَ ...
قد تعودُ القادسيةُ ذاتَ رُبّانٍ
ويحكي الرملُ ذاكرةَ الشَّجَرْ.

* *

زرقاءُ تُشرِفُ من يفاعٍ
لا غيومَ على سماءِ الصَّحوِ
يا سيّابُ مهلكَ...
فالقبائلُ من سرابِ الشمسِ تقطفُ
ـ كلما عطِشَتْ ـ عناقيدَ المطرْ.

* *

نام النَّخيلُ على بحورِ الشعرِ
ينسِلُ غيمةً من كلِّ قافيةٍ جميلةْ
نام النَّخيلُ ...
فغابتِ الأسحارُ عن مرمى لياليهِ الطويلةْ
وملوكُ يعرُبَ أوغلوا في التِّيهِ
لا سيناءُ تُخرجُهُمْ
ولا بغدادُ تخرجُ من منافيها لأغنيةٍ بديلةْ.

* *

أوذيسُنا العربيُّ يبذرُ ملحةً في الرملِ...
ما لي كلما غنّيتُ أنبشُ قبرَ ذاكرةٍ قديمةْ؟!
أوذيسُ كيف دفنتَ وجهكَ _عن وجوهِ القومِ _
في رملِ الهزيمةْ؟!

* شاعر من سورية.

ذهبَتْ بهيلينَ الرّواحِلُ...

واستخفَّ بكَ اللصوصُ ...

فكيفَ تسكتُ يابنَ أمّكَ عن جريمةْ؟!

ما عاد في بغدادَ مُعتصِمٌ يردُّ الضَّيمَ عن جَيكورِ عِزَّتِهِ سواكْ

جيكورُ تلبسُ كربلاءَ...

تقصُّ رحلتها على أهلِ المروءةِ...

أينَ هُمْ يومَ استُبيحَتْ كربلاءُ...

ويومَ حوَّلها الذِّئابُ إلى وليمةْ؟!

جَيكورُ يا سيَّابُ تبحثُ عن ضفائرِ غابتينِ مِنَ النّخيلْ

أو شُرفتينِ منَ الضّياءْ

أو موعدينِ معَ السَّحَرْ

جَيكورُ تبحثُ في مسائكَ عن قمرْ

عن ديمتينِ منَ المطرْ

سيَّابُ منْ أينَ المطرْ؟

جفَّتْ ضروعُ نخيلنا

والغيمُ صارَ إلى حجرْ.

جيكورُ نائحةٌ على قبرِ العراقِ...

وأنتَ سادنُ كعبةِ الأحزانِ...

يا سيَّابُ من أينَ المطرْ؟

البحرُ أقفلَ غرفةَ الإنعاشِ

واستَلَّتْ خناجرها الهواجرُ

نحنُ أبناءُ التَّصَحُّرِ

نحنُ أفتينا بقتلِ التّينِ والزيتونِ

أفتينا بقتلِ الغيمِ

أفتينا بإعدامِ الشَّجَرْ.

* *

مُذْ خلعنا جُبَّةَ الماضي عرينا

وشنقنا ورَقَ التُّوتِ

ودرنا في الزَّواريبِ

لكي نُبصرَ للسترِ رداءً في مكانْ

نحنُ يا سيَّابُ...

مرَّ اللهُ لم يشفَعْ لنا هذا الهوانْ.

* *

كلما احتجنا حُسَيناً ...هدعوناهُ

أتونا بيزيدْ.

كلما احتجنا صلاحَ الدِّينِ

مَدّونا بأسيافِ العبيدْ.

كلما احتجنا نبيّاً ينصبُ الميزانَ

جاءتنا سَجاحٌ بنبيذٍ، ودفوفٍ، وولائدْ

يرقصُ الدِّيكُ معَ الذَّبحِ

وحَدُّ السيفِ يا سيَّابُ شاهدْ.

* *

مطرٌ !!

من أينَ يأتينا المطَرْ

وسمانا طائراتٌ أولمتنا لسَقَرْ.

في قُرانا نحن صرنا غُرباءْ

في بلادِ اللهِ صرنا غرباءْ

مكَّةُ الاسلامِ ما عادَتْ لنا أُمَّ القُرى

لا..ولا بغدادُ هارونَ لنا مهدُ الرَّجاءْ

يقتلونَ الأملَ المزروعَ فينا من زمانِ الأنبياءْ

يقتلونَ العَدلَ من ميزانِ ثاني الخلفاءْ

ما عليٌّ بيننا كي يقلعَ الأبوابَ من حصنِ اليهودْ

أطلقَتْ بابلُ أسراها إلى كلِّ الجهاتْ
صارَ فينا ألفُ يهوه
ومنَ الأعرابِ آلافُ الشُّهودْ.

* *

كم رفعنا للأماني من قصورٍ وحصونْ
دكَّها الظُّلْمُ على سِنِمّارَ في ليلةِ سُكْرٍ وجنونْ
فبكيناها عيوناً من مطرْ
آهِ يا سيَّاب...
لا يُمطرُ فينا غيرَ أحداقِ العيونْ.

* *

نحنُ لا نبكي على الماضي لأنَّا قد نسيناهْ
ولا نضحكُ للآتي لأنَّا لا نراهْ
نحنُ في مُستنقعِ الآنَ إلى غَمْرِ الجباهْ.
يحلبونَ التَّيْسَ في صحرائنا منذُ عُقودٍ
ويبيعونَ الحليبْ.
كيف لا تُؤمنُ يا سيَّابُ والأعرابُ أهلُ المعجزاتْ؟!

كيف لا تـؤمنُ أنَّ اللَّهَ أعطـى رُحَّلَ البَدْوِ مفاتيحَ الحياةْ؟!
كيفَ لا تُـؤمنُ والأقصى -علـى الـرَّغْمِ - يـؤدي ليهوذا الصلواتْ؟!
كيفَ لا تؤمنُ:
يمضي من شَتَاتٍ عَرَبُ الكازِ إلى دَرْبِ شَتَاتْ؟!

* *

آهِ يا سيَّابُ ما أحلى المطرْ
هاطِلاً من غيمِ قانا.
قُمْ نُوَزِّعْ ورقَ التُّوتِ على عُري النَّخيلْ.
قد يمُدُّ الغيمُ نسغاً في شرايينِ الفصولْ
ليس من غولٍ وعنقاءَ
قتلنا المستحيلْ
بيدينا نُسْقِطُ الغيمَ حِبالاً من مطرْ
هاطِلاً من جُرحٍ
آخِذاً شكلَ مُنانا
آهِ يا سيَّابُ ما أحلى المطر.

□□

ذاكرة الليل..

❑ سليمان السلمان *

لذاكرة الليل سَبّابةٌ
يشير بها القوس
من حضرة الأفق
نحو جهات الظلام
ويشعل سهماً
لنيزك ناظرتي
نحو دنيا.. لها غيرةٌ
في حضورٍ رخيمْ
لذاكرة الليل.. ذاكرةٌ
لا يشير لها أصبعٌ
من ضياع الرسوم...
تَدُل عليّ... إذا نسيت حروفها
ثم تسألني:
كيف تكتب هذا القصيد الرجيمْ..؟
وَأبْلِغُها وجدَ قلبي
العَصِيِّ على الصمتِ
فهو فمٌ لا ينامُ
وأغفو على وَقْعِهِ المستديمْ
....

أذاكرةَ الليلِ..!
ذكرتني بكلامٍ ذكي
وليل بهيمْ
أعَدْتِ لذاكرتي الثرثراتِ
فمرّت مرور المياه بحصباء عيني
ودمعي ينام بجفن طواه الكرى
في سواد العيون
وما زال يغفو بحلم الحليمْ
فؤادي استفقْ من كراك..
وأطلق دماك..
جداول كي تستريح بظل الكرومْ
فؤادي.. أناديكَ
زقزقة ملء صدري
بأنفاس عابرةٍ..
لا تُشابهُ مركب عمري
لكنّها في ضلوعي تحومْ
وأسألني..
في سؤالي سليبُ رؤاي
وصمتي وَدُودٌ
وأحسبُهُ قولة من لئيمْ

---

* شاعر من سورية.

أبادل وجه الأماني رحابة صدري

وفيه صواعد من آهتي لا تريمْ

في صومه عن حياةٍ

مقدّرة بقياس الشقاء

غَدَوتَ لباس الكريم

وأسعدُ لو بايعتني ظُنوني

ومرّت بذاكرتي..

لم ألوِّح لها بعذابي

وظلتْ تسافر عنّي

وفوق العَمَاء تعومْ

....

لذاكرة الليل شبّابةٌ

في صفير الجداجد

قبل نهوض العصافير

في أغنيات الشروقِ

على وشوشات النسيمْ

وبي لهفةٌ.. نحو ذاكرة ودّعتْ حفظها

قتلتْ لفظها

وما ظل سرٌّ لديها مقيمْ.

....

لماذا تذكّرت هذا وذاك

وعندي جنون ملاك

وحولي كما قيل.

شيطان يمنى، وشيطان يسرى

وما ثرثرت كتفاي

مضيتُ بدرب الشياطين أهذي..

أوَسْوِسُ.. حتى وقعتُ..

رأيت سراطاً تعرج خطوي عليه

وما كان بالمستقيمْ.

فعدتُ لذاكرتي

أخفقتْ أن تقول: تذكّرتُ

هامتْ معي

فركضنا ونحن على غفوة هامدة

وفي خطوة واحدة

وصلنا زفاف المنايا

ولاحت لنا في خطانا رجومْ

....

تذكّرتُ

ذاكرتي طفلتي..

والحوادث أمٌّ رؤومْ

فغادرتُ دنياي نحو جنونٍ

ولكنه حالة.. من وجومْ.

غرقت بأفكار دنيا الشقاء

ورحت على صرعات نُؤومْ

لأنهض في حالة من كرى غائمٍ

تمطر في لهاثاً ..

صحوتُ.. ونامت غيومْ

فلا مطرٌ فوق أرضي

ولا رعشةٌ في بروق الضمير

ولا قصفةٌ ارعدت في التخوم

رجعتُ إلى وهدةٍ

كان عبقرُ قربي..

يساومني القول

والحرف واديه...

والمشرقات نجوم

فساءلت نفسي قبيل رحيلي

أتغدو القصيدة وصلاً عقيمْ

أداري به فيءَ عصر الحريمْ.

وظل السؤال:

أألقى ندامايَ قربي

أألقى بهاءً عظيمْ

أألقى نشيد هوايَ

أأسمع خطو الملائكِ

باب الجحيم.

❑❑

من وجهة نظر البحر

قمر صبري الجاسم *

الكاتبات يتعرضن لأقسى أنواع الاضطهاد المعنوي..
وما أسهل أن يتهمن بأن أحداً ما يكتب لهن..
قلت للبحر.. عن وشاية صمتهم

طَفَحَتْ بعُزْلَتِها الأماكنُ
واستثارَتْ فيْ شَدْوَ حنانِهِ
مُذْ كان ينفضُ عن غيابي الوقتَ،
يَمسحُ غُصَّةً عن وجْهِ قلبي، ثمْ
يقطنُ بي كراحِلَةٍ
أعدَّتْ كلَّ زادِ الشوق
إلا الحُلْمَ.... جفْ
لا ليسَ ذنبَ البحرِ، أو ذنبي ولا
ذنبَ القصائدِ
سوف أرجعُ، قلتُ في إحدى القصائدِ:
"سوف تبقى ألفَ عام"
بلْ ستبقى ألفَ ألفْ
ستعودُ ضِحْكَتُها مِنَ المنفى، ويجْدرُ
أنْ أعودَ بها إلى شطآنِهِ
سَمْعاً طويلَ الجُرْحِ
إنْ بلَّلْتُهُ بالبحرِ حَفْ
كانَ الصباحُ فريسةَ البردِ الشديدِ
فقلتُ: أفضلُ كي أكونَ بمفرَدي

أو وقْعُ صمتِ الناسِ
في خَلَجاتِ صدْرِ البحرِ خَفْ
حين اقتربتُ الموجُ هلَّلَ
جَوْقَةُ البحرِ استعدَّتْ للغناءِ
وكنتُ أسمعُ صَوتَ "عوْدٍ"
في صدى الأمواجِ مُمتزجاً "بِدَفْ"
صفَّتْ على الرملِ البطاريقُ الصغيرةُ
ـ مثلَ رتْلٍ عسكريٍّ ـ بعضَها
وتحيَّةً لي
كلَّما اقترَبَتْ إلى كينونتي الأمواجُ
صفَّقَتِ النَّوارسُ،
ثمَّ طارتْ في الفضا رفّاً فَرَفْ
فَبَدَتْ كلابُ البحرِ
تلبَسُ زيَّها الرَّسميَّ
ترشقني بملحِ البحرِ
مِنْ صفَّينِ لَمْ يتلاقيا
صفٌّ يطأطئ شَوقَهُ لتحيَّتي

* شاعرة من سورية.

وبصَوْتِ عِشقٍ واحدٍ
يتلو قصائدَ لهفتي
مِنْ نِصفِها الأعلى، ويُكْمِلُ
نِصفَها المجروحُ صَفْ
مِنْ وقْعِ تحريكِ الزَّعانِفِ
حينَ أدَّتْ رقصةَ الأحلامِ
أسماكٌ ملوَّنةُ الثِّيابِ
الموجُ هامَتْ روحُهُ
ولكي تَمُرَّ خلالَهُ مِنْ ثُقْبِ دائرةٍ
ـ كما في السيركِ ـ
عكسَ الريحِ لفْ.
بَدَتِ المراكِبُ مثلَ جمهورٍ غفيرٍ
حَولَ صَدْرِ الجسرِ
حيثُ الحوتُ مثَّلَ صمتُهُ دَوْرَ المُهرِّجِ
أجملُ البَجَعاتِ غنَّتْ ما كتبتُ
عنِ البُحيرةِ،
ثمَّ مثَّلتِ الجزيرةُ دَوْرَ عاشقةٍ
أثاروا شُبْهَةً عن عشقِها للبحرِ
لَغْطاً، في زواريبِ المياهِ
لكي تُدافِعَ عن مَشاهِدِها.
لسانُ حنانِها في الردِّ عفّ

عَكَسَ الغروبُ على المياهِ قصائدي،
فَبَدَتْ كأنَّ حروفَها
ضوءٌ يسيرٌ، الماءُ خَفّ
ما كنتُ أنوي أنْ أُعكِّرَ صفْوَ فرحَتِهِ
بما قيلَ
استثارَ محبتي عندَ العتابِ:
"لِمَ اعتكفتِ عنِ الحضورِ"!
الصمتُ شَفّ
ها ظلَّ وجهُ البحرِ مكتئباً
لأني قلتُ للأمواجِ
كيفَ تكلَّموا عن عشقِنا... بالشرِّ
أسْدَلَ دمعةً
ومضى يُقلِّبُ جُرحَهُ
النيرانُ تحرقُهُ
ويضربُ في المدى
كفاً بكفْ.
حينَ استدرتُ إلى البلادِ
رأيتُ أبنيةً مِنَ الكُتُبِ التي
أبطالُها هربوا مِنَ الصفحاتِ
حينَ النقدُ سفَّهَهُمْ وطفْ

□□

أسائلها يا شامُ

(مرثية الشهيد العقيد البطل غازي سميًا)

□ عبد الكريم شعبان *

(ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون) صدق الله العظيم

للشهيد الجنة ولأهله الصبر والسلوان

سرى في مساري الحلم سارٍ وما سرى — وخضّر وجهَ الرّابيات ونضّرا

ومسّى على تلك الربوع ومسّها — وصبّحَها صبحاً فطلّ وأمطرا

ربابٌ من الغيم المطير ومارجٌ — من الليل أقعى تحته وتسمّرا

أتذكرها تلك الربوعَ وقد مشى — بها الحب حبواً والمحبُّون خبّرا

* * *

أسائلها يا شام مالك ما الذي — على غفلة أبكي بنيك وما جرى؟

فينهلُ دمعٌ من ذرا قاسيونها — وينتحب الورد المكوّر في العُرا

وينهض عشب الأرض في الأرض صارخاً — أنا العشب هل أضحي الهشيمَ المنثّرا

أنا الشعب في وهج الهجير وذي يدي — تمدُّ إلى بشارَ بشراً مبشّرا

ومن قَطَرٍ هبّتْ علينا لوافحٌ — من الغدر جاء الموت فيها مقطّرا

رياح سَموم ممطراتٌ سمومَها — تطيح نخيلاً في العراقين مثمرا

ركامٌ من الأعراب لا دَرّ درهم — أثاروا من الحقد العجاج المكدّرا

ومن عجبِ الأقدار أن شآمنا — على قدرٍ لاقت جحيماً مقدّرا

---

* شاعر من سورية.

تبرأتْ منه مجلساً وأرومةً ... وما القوم إلا لاحقون بقيصرا

أبا جعفرٍ أبْقيتَ للمجد جعفرا ... وألبسته ثوب البطولة أخضرا

وأشممته ريح الجنان فما يرى ... سوى المجد مسعىً والشهادةِ معبرا

رميت فأصميت العدو فرُعتَه ... فأصلاكهَا عشواء ناراً ومصدرا

رموا وجه سوريا البهيْ وكبّروا ... لتدميرها والله للحق كبّرا

فخدّامها عاوٍ إلى أردوغانها ... وجاسمها وابن الخليفة نغّرا

وعرعورها الغدّار طوّف طائفاً ... على طائفياتٍ عليها تسوّروا

وغليونهم إما حشوه نتانة ... وإذ دخّنوه فانتهى وتبخّرا

وللمجلس المفعول فيه زنايةٌ ... تنمّر في اسطنبول كيف تنمّرا؟

لك الله سوريّا عرين أسودها ... وموطن أحرار سما وتحررا

أرادوا لها ألا تُتِمّ صعودَها ... فأذرت بكل الذّاريات من الذُّرا

ويا حلبَ الشهباء لا زلت قلعة ... تروم سماء المجد تيهاً ومنظرا

وللشام ما للشام من هبواتها ... ويوسفها في ميسلون وعنجرا

وحيّ ظلال اللاذقية ساحلاً ... وشُمّ جبال عالياتٍ تبختُرا

تعالت كأن الخلد في هضباتها ... وجنّات عدن حَورُها ما تحوّرا

حبت صالحاً لما حباها نضاله ... شموخاً وأكرِم بالكريمين مشعرا

أبى الله إلا أن تكون أبيّة ... وفي قاسيون المشتهى سَرّ ما أرى

ذرا قاسيون المكتسي خضرة المُنى ... ومن بعد ما قد كان يبساً تخضّرا

وأين هنانو من ذرا أربعينها ... وقد كان بالإجلال أحرى وأجدرا

وحمص التي لو زارها اليوم خالد ... رأى سيفَه المسلولَ عوداً مكسّرا

أطِلّ علينا يا أبا باسلَ العلا ... لتمسح دمع الثاكلات وتعبرا

وقبّل جبيناً ما انحنى في عريكة ... ولا قبّل الليلَ البهيمَ ولا انبرى

وقال كما قال الحسين بكربلا   لهيهات منا ذِلَّة وتحدُّرا

وإن لان ما لانت أصول قناته   ولا أطعم الأيام إلا دم القِرى

أقبِّلُ روح الشعب في كل بلدة   رأى الظلمَ ظلماً فانتخى وتوعّرا

جماهيرُه تلك الحشود التي سعت   أسودَ شرىً في روحها أسدُ الشرى

إلى أين يا شام الهوى ونضالنا   يضج حنيناً هل نُدفَّن عنترا

ونرخي على صدر السواحل لحيةً   تسوِّدها أرضاً وبحراً ومظهرا

فيا جبل الشيخ العتيد أقم لنا   مجالس تأديب نطيعَ وتأمرا

ترى من خلال الغيم تحتك ما ترى   وتبكي لأعراب تُباع وتُشترى

وحولك من صهيون ألف كتيبة   تشدُّ عليك القيد كفّاً ومِعصَرا

سلام على ريح الجنوب رخيَّةً   تهبُّ على متنيك صبحاً وأعصُرا

سلام على شيخ الجهاد وقدسه   يقدم نصَرَ الله نصراً مؤزَّرا

أمرُّ على الميدان ينثر تبرَه   وأشلاءه والحقدُ فيه تفجَّرا

أمرُّ بدمع الأمهات وأحتفي   لآهات شعب غاضب ما تقهقرا

أمرُّ على الأشلاء ليتك لم تُرِخْ   وليتك لم تسمع وليتك لم ترَ

وتلك هداياهم ونعمى شرورهم   ويا رُبَّ قُدّام يكون لنا ورا

تمزَّق شمل الأمن وانهدَّ رُكنه   وفي قَطَرٍ للحقد كلب تسعَّرا

بلادي رعى الله البنين وصانها   بلاداً وشعباً بالدماء مزنَّرا

إلى أين يا شامَ الهوى إن حقدنا   توزَّع في الأرجاء حزناً مدثَّرا

إلى أين.. يومُ الشامتين ويومُنا   قريبان كانا صبْحانا وبكَّرا

فيا فارس الفرسان يا أشجع الورى   ويا أسد الآساد يا قاتل الكرى

تقحَّمْ بنا جَهْمَ الخطوب وسودها   وقِدماً وردنا الحوض والموتَ أحمرا

وهُزَّ بنا هذي الجبال فإننا   بنا تأمن الصحرا وتستأمن القرى

وما أنت يا بشار إلا مهندٌ ... هززناه مصقولاً وشِمناه عنبرا

فضرباً بأعناق الخطوب فقد كبا ... بهذي البلاد المهرُ والقاتل افترى

* * *

أبا جعفر إن الشهادة أوسعت ... لهذا الخِضمِّ الجمِّ أرضاً ومِنبرا

دمٌ أنهرٌ سبعٌ كأنهار جلّقٍ ... وأكرم بها في غوطة الحب أنهرا

غدت كوثراً عذباً فجنّتنا هنا ... تُفجّر فيها كل شبرين كوثرا

سلام عليكم يا أبا جعفرٍ فقد ... زرعنا الأماني جعفراً إثر جعفرا

❑❑

أنـــا عربـــي ..

نادر بدر سليمان *

الإهداء

هذه القصيدة برسم أولئك الذين أكدوا نظرية داروين في التطور والتي تقول:
إن هناك قروداً قد تطورت لتصبح بشراً
وليس هذا فحسب بل وصلوا إلى مرحلةٍ
متقدمة من التطور فصاروا ملوكاً وأمراء
يعتلون عروشاً حول مستنقعٍ كبير يدعى:
الخليج العربي

* * *

مقدمة:

العرب مثل لعبة شطرنج ليس لها قواعد
فالفيل يأخذ دور القلعة، والحصان يتقدم عمودياً
وحتى الجنود يستطيعون أن يعلنوا أنفسهم ملوكاً
وفي كل لعبةٍ يغتصب العروش دخلاء وأثرياء جدد
ولكن حين نستعيد قواعد اللعبة يعود الأسدُ إلى
عرينه والقرد إلى وكره.
وخيرٌ لي كسوريّ، أن أكون فرداً في جماعةٍ كلها
أسود، على أن أكون راعياً لجماعة القرود

أنا عربي

قرأتُ لشاعرٍ قدْ قالَ في فخرٍ قصيدتهُ
"سجل برأس الصفحة الأولى
أنا عربي
أنا اسمٌ بلا لقبٍ"
فعذراً:
أقول لكم
وحقاً إذْ أقول لكم
أنا عربي
حككْتُ بظفريَ جربي
وجئتُ أُناهِخُ الشرفَ
على أبوابِ مغتصبي
وقلتُ لهمْ:
أنا ذي قار
واليرموك

*شاعر من سورية.

بل حطين

هل تدرون مانسبي

...

رجاءً لا تلوموني

فلي نَسَبٌ له عجبٌ

وأرجو أن تسبّوني

...

فشيخُ شيوخِ أشياخي.. أبو جهلٍ

أقيءُ لذكر ذاكَ الاسم.. أكتبهُ على عجلٍ

وتلك الناقةُ الجرباءُ.. تعرفُ من أبا جهلٍ

بلحيتهِ الرمادية

ولكنتهِ الخليجية

يقول لنا:

بأنَّ محمداً كاهنْ

وأن محمداً شاعرْ

أن محمداً ساحرْ

وفي فنجانِ خمرتهِ

ترى بترولهُ الأسوَدْ

ترى تاريخهُ الأسوَدْ

ويعلم كلُّ ذي علمٍ

بأن جبينه الأسود

تلطّخَ من طلاءِ حذاءِ كاهنةٍ نيورْكية

وقد جاءت لتوهمهُ

بأنّا نشرحُ صدركْ

وأنّا نرفعُ ذكركْ

وأنّا نحملُ وزركْ

فكنْ معنا..

لتصبحَ سَيّدَ العربِ

...

يُجاريهِ أبو لهبٍ

ألا تبت يداكَ يا أبا لهبٍ

على كرسيِّك العاجيِّ

تجلس دونما تعبٍ

تمخّط مثل خنزيرٍ

على فستانِ امرأةٍ

أعارته لك بالأمسِ

مع حَمّالةِ صدرٍ

وقالتْ: لا تفارقهُ

فإنَّ اللات تحرسهُ

فكنّى نفسه فوراً

بعبدِ اللات والعُزّى

ومدَّ كفَّهُ الأيمن

لينبُش من عباءَته

مزاميراً يهودية

وراح البومُ ينعقُ في بواديه

ليجمع كلَّ نبّاحٍ وذي ذنبٍ يناديه

فلملم عند سُفرتهِ

كلاباً من سلالتهِ

ملوك خليجنا العربانْ

أولو الحسْبِ والنسبِ

وسارَ لدارِ ندوتهِ

ليُبْصِرَ عِندَ عتبتهِ

حفيد سلالة الأشراف

ابن الخائن الأكبر

أمير الكرك والشوبك

وذاك الشانئ الأبتر

وحق الجار يجبرني
فلا أنسى ولا أنكر
فعبد الله جد أبيه
باع القدس
مع طولكرم
مع جنين بل أكثر
ليملأ كرشه بالسّمنِ
والعسلِ
ولا يدري
إذا ما جيئ فيه اليوم للمريخ
قد يغدو بلا وزنٍ ولا ثقلِ
...
ومرت ساعةٌ أخرى
ودار الدهر دورته
ومات الشعر والقاموس
صارت بدْونا حضر
ونحن هنا
كأهل الكهف
لا علمٌ ولا خبرٌ
وعاد لنا أبو جهلٍ بأوبته
بإيقاعٍ نحاسي
يدق كأنه القدرُ
وتمّ هناك جمع الجهلِ والجرذانِ والجربِ
وشيطانٌ
يحوم في حواشيهمْ
بلا تعب
يمد أصوله فيهم
ويأمرهم وينهيهم
وهم طبعاً
أطاعوه
أقروه
وقالوا دونما استحياء:
أنت الرمز والبيرق
ونحن وراءك الفيلق
فمر ما شئتْ
وعد الحرِّ دينٌ
عند السادةِ العربِ
...
ومضحكةٌ ومبكيةٌ
وعودُ السادة العربِ
فهم في الفصح باعوا نبينا الفادي
فما أسفوا ولا ندموا
وباعوا النسخة الأولى من القرآنْ
كتاب نبينا الهادي
بشقراء تغرِّد بالفرنسية
تمتعهم بسيجارٍ وكفيارِ
فما أسفوا ولا ندموا
وباعوا ظباءً مكتنا
وأعطونا حبوباً تمنع الجرح الفلسطينيّ أن يصرخ
وباعوا كحل امرأةٍ..
تنادي أين معتصمٌ
فما أسفوا ولا ندموا
أبادوا بيتَ صديقٍ
وباعوا سيفَ فاروقٍ
وباعوا الحزنَ في عَينيْ أميرِ المؤمنينَ عليْ
وباعوا فاطمة الزهرا

وقدْ صرختُ أريدُ أبي
فما عضوا أصابعهمْ
ولا أسفوا ولا ندموا
...
أعيد كتابتي لكنْ
برأس الصفحة الأولى
أقول لكمْ
أنا عربي
وحقاً إذْ أقول لكمْ
أنا عربي
ولكنْ لستُ مثلكمْ
فجلدي غيرُ جلدكمُ
وديني غيرُ دينكمُ
لكمْ دينٌ ولي ديني
لكمْ ربٌ ولي ربي
أنا عربي
وجدّي بالأساس نبي
محمّدُ سيدُ الثقلينْ
سليلُ السادةِ النجبِ
وإني اليومَ أخلعكمْ
وأهجوكمْ وأنكركمْ
فأنتم سُبّةُ التاريخ
أنتم سُبّةُ العربِ

❑❑

إلى أبي ..

❑ نهلة سلمان يونس*

لم تلحظ اضمحلالَ السّكرِ في الكأسِ كما آمالكَ بالخلاص، أضفتَ ملعقةً أخرى ونفدَ السّكر، وأيضاً كما أفكارك، فسكبتَ الشّاي الباردَ إذ أعلنَ الغازُ نهايتهُ منذُ ساعات، والخبزُ كذلك، والطعامُ وكلّ شيء، خلا بضعَ ليراتٍ في هاتفكَ الخليويّ تحتفظُ بها في ذاتِ المكانِ الذي تقبعُ فيه روحك، أملاً باتصالٍ صغيرٍ تسمعُ خلاله صوتَ أطفالكَ ولهفتهم وأشواقهم التي فتتها الأخبار مزقاً، وهم يشاهدون أصدقاءك في الجيش على اختلاف اختصاصاته ورتبهم ملقون في برادات المشافي مقطعيّ الرؤوس والأيدي والأجساد، شاهدوا كل ذلك وهم يعيدون تصفّح وجهك ويسألون بإلحاف أمّهم: أتراه أبي بينهم... هل يخبروننا قبل عرضه على التلفاز... هل سيموت أبي هكذا.. أسئلة تلهث، وأدمغة تسجل، وتتخيل، وتغرق زوجتك في نهر دموع.

وما تطلب الآن شيئاً قبل رحيلك إلا تقبيلهم واحداً تلو آخر خمسةٌ هم: ثلاث صبيةٍ وابنتان بعمر الورود.. وتطيح بك الذكرى وتمعنُ إلى لحظات ضربك لهم، تعذّب نفسك بتذكر ضعفهم بين يديك، وصغر جرمهم في معظم الأحيان وفي بعضها لا شيء يذكر، إلا ضوضاؤهم التي تبعث الضجر في رأسك المتعب، وها أنت تأخذهم أحياناً في رحلةٍ، أو سيرانٍ، أو أقلّه إلى الحديقة التي كانت آمنة، قبل أن ينفذ شعاعُ الغدر إلى رؤوس توغل داخلها بجرائيم الطائفية والمال فأحبت القتل، ونفذت بكل ألم مخططات ما وجدت إلا لدمارها هي ودون أن تشعر، لا النزهات أتت أكلها، ولا طول الخلق فللطفولة داخلهم حكاية أخرى بعيدة جداً عن مرامي تصورك كما لم يتخيلها بك والدك ولا والده به، هكذا دواليك سلسلة صعبة الانحلال.

متسرّعٌ في كلّ شيء... هذا ما نعتتك به زوجتك بعتب بعد انهيار جبال صبرك، وأنت ترقب الأخبار بنهم، وابنك يركض حولك حيث لم يشعر بمدى إزعاجه لك فانهلت على جسده بالحزام العسكري الذي يحبه، ويحلم بارتداء بزّته يوماً تيمناً بوالده الذي رهن حياته لخدمة وطن تضجّ محبته في أرجاء روحه، لكنك آلمته وجرحت في قلبه حبه لك لدرجة أنك قبلته ليلاً وتصنع النوم، إنّما ما لم تعلمه، وحتماً لن تعلمه أنّه ركض حين أدرت المفتاح في السّيّارة فما سمعت نداءه المتلعثم: بابا...

حزن وعاد يتدثر بغطاء الأمومة مردداً كلمات تصف حبه لك، وامتقع وجهه توّاً عندما أخبرته والدته أنك ربما تتأخر هذه المرّة.

الشاي بارد ومُرّ والنظرات حولك تضجرك وذكراهم تضيء في خلاياك.

* قاصة من سورية.

الذخيرة كافية أقصد ألم يبقَ أيّ شيء منها... هذا ما بادرت به المجند الشاحب وجهه، ولم تنتظر الجواب لأنك تعلمه لكنّه أكمل: نعم سيدي، وسيده غائب عن كل شيء كما الجميع، والسؤال خرج كمن يدفع شبهة عن نفسه، ولا يريد رؤية استغاثاتهم موارية خلف نظراتهم.

مضى وقت طويل على صلبكم في هذه الغرفة، حيث زرعتم بلاطها المحموم جيئة وذهاباً وأعقاب سجائر، حذركم الطبيب من سمومها، وهي الصديق الوحيد لحظة الأزمات، وكما بعض الأصدقاء هاهي تغدر توّاً بكلّ أسسها (الصداقة)، وتعفر وجهها بالتراب وتنفد هي الأخرى، وتركت على عقب آخرها آثار أسنانك المتوترة، والعاكسة لكلّ ما تخفيه، أو لم تعد تستطيع إخفاء شيء من اضطرابك، وأنت الذي يصفك أصدقاؤك بأنك تستطيع التهام رأس الأفعى.. والآن ستلتهمك أفعى من نوع خاص لم تخبره ولم تجهز قدراتك لمقاومتها، سمها نفثته على أصدقائك ودورك الآن حان.. سقطت ورفاقك بين براثنها..

أصواتهم تقترب، همهماتهم تلج قاع خوفك، وقد كنت منذ أيام تحميهم لا بل وجدت هنا لحمايتهم، ولكن من عدوٍّ خارجي وليس منهم... مداس أقدامهم يخبرك بقرب النهاية وطرطقة بنادقهم إثر ارتطام خافت بشجرة أو حائط تلتهم آمالك بالنجاة..

مددت يدك وصافحت رفاقك في السلاح واحداً تلو شهيد، مطبطباً على أكتافهم مقبلاً جباهَهم الطاهرة التي لا تعلم بأيّ ذنب ستسحق أو تقطّع.. النهاية اقتربت والمسرحيّة أسدلت ستائرها على فصول رخيصة دنيئة... تحمل في طياتها ريح خيانة خسيسة ليس لأخ أو جار أو ابن فقط، وإنّما لوطن بكامله. لم تحبس دموعك فانهمرت كما الطلّ على أرض يباس... والتهمتها عطشى حناجرهم التي تصدح كل يوم بنشيد الوطن معاهدة على حمايته، وها أنتم موفون بالنذر من الدرجة الممتازة وتقدمون الغالي من أجل النفيس..

التقطتَ الهاتف عن الطاولة بعجالة، طلبت الرقم... ردّت زوجتك وعانقتها مع أطفالكما، مع الدالية المعرّشة التي غرسها والدك، مع الحجارة أمام البيت... اختنق صوتك وأنت تردد أسماءهم، واختلج جسدك وهو يعيد وصيتك في أرجاء انهياركما، ثم طلبت ولدك كي تصالحه، لكن أزيز الرصاص وهو يخترق الباب الرئيسي دفعك رغماً عن حبك إلى إغلاق الخط فلا حاجة لسماعهم صراخك، قبلت أقدامهم وأقدام والديك ووجوه إخوتك المكفهرة.

الموتُ شهي بعض الأحيان، ومقيت في معظمها، وبين اشتهائه ومقته تفاوت بسيط في الكيفيّة.. في الأسلوب، وتعددت طرقه لكن له النهاية ذاتها، أما الآن فقد كان مبهماً، لا لا.. مقززاً ملغياً وصف الإنسانية، ومضامينها، والباعث لأقسى أصناف القهر في صدر كلّ من يحبك هو استلامُ نعش فارغٍ منك، عدا عدة قطع أثبت التّحليل أنها كانت ملكك، وكنت تستخدمها.. أمك تولول... أختك تعيد تصفح دفتريكما... زوجتك ترى مستقبل عذابها بعيداً عن أمانك.. ووالدك صخرة صلدة، يحمد وأمّك الله ويثنيان على قضائه، ويقدمانك بكل نبل أضحية للوطن، هكذا هي الأضاحي وأعنفها: نفس عزيزة غالية من قلب الفقر نبتت وفيه ترعرعت ومن أجل الأرض شبّت وربت، وقدمت وارتفع صراخ أمّك المكتوم: إلى الجنّة... إلى الجنّة يا كبدي، ونعلم جميعنا أن الجنة تحت قدميها، وفي أحضانها الثّرى يحلو الخلود وبين أفياء نبضاتها أنهار الأمان...

ناديتها ليلاً لم تجبك كما ناداك رحمها... فالآن قطع حبل السّرّة، كما باقي أجزاء جسدك شلواً إثر آخر، وللأسف تحت اسم الوطن والله والجهاد، الخوف من نصل السّيف عرّاك، وجلد رأسك لثوانٍ في الهواء ظننتها حلماً، حاولت إيقاظه فانفصل عنك أو انفصلتما، تركك حائراً نظر إليك لم يجدك، بحثت عنك عيناك لطالما وجدتك بقربها، ممّن الخيانة يا ترى من منكما غدر بالآخر أنت أم هي.. ناداك فمك لم تسمعه، أنفك تحسس ريحك عبثاً، فحاولت يدك مسح دموعك كما قبل قليل قبل دخولهم مدججين بأسلحتهم بسيوفهم

وسكاكينهم... إرهاب تحت اسم مقاومة، بهتان وزور وظلم بلغت حد التمادي بأرواحكم، وذنبكم الوفاء. الهاتف يرنُّ، أذناك تسمعانه، وعيناك تجولان في المكان بحثاً عنه، علّك تسمع أصواتهم لكن أين أنت؟!! بدأت تفقد ذاكرتك بسرعة علمتها حين لم تذكر سوى اقتحامهم للثكنة التي خدمتم فيها طيلة سنين، عيناك ذبلتا تدريجياً تستجرّان النّوم الأبدي، خفتت حدّة جزعك خلال مشاهدتك للرؤوس التي تلثمت جباهها منذ قليل، ملقاة بفوضوية بجانب رأسك، لكأنكم جسد واحد وتداعت له باقي الأعضاء، ودعت المبنى لثمت جدرانه التائهة.. لثمت طريق القرية الذي رصفته مع أصدقاء أخذتهم ريح الغربة القاسية بعيداً، شبراً شبراً لثمته بدءاً بالحجارة وبالعشب، وانفلتت مكابح حزنك على العتبة التي بليت على مداس شقاوتك وإخوتك، الدالية حيّتك بحياء وهي تطلعك على رسائل غرامك الأولى التي كتبتها تحت ظلها ورتلتها أفرعها، والورود انحنت بغنج تحيّي شهيدها مردّدة أغنيات كنت تدندن بها وأنت تسقيها... الجدران تهاوت على وقع رحيلك، والسرير علا صريره، وتصدعت صورة جديك وهما يقبلانك صغيراً... قبّلت يتم أطفالك، والعلم رفرف مضرّجاً بآلامك، الصورة بعد أشهر غدت أوضح بكثير، فدماؤكم لم تهرق عبثاً، وإنما كرمى عيون الوطن، والتضحية كبيرة جداً والدرس قاسٍ لكلّ خائن. فجأة يتناهى لشغاف روحك نداء ولدك البكر حامل رسالتك، وفاجأ الجموع الغفيرة عنوان تلك الرسالة: عد يا أبي واضربني مثلما شئت، المهمّ وجودك وسنلبس... الأسوَد... الأسوَد... وأسود الوطن عليكم سلام

❑❑

تابوت ..

□ علي إسماعيل السليمان*

"إذاً لم يكن بقصد السرقة!" قالها بائع اليانصيب العجوز الذي امتقع وجهه وتلاشى بريق عينيه خلف زجاج نظارته المتبدل اللون تحت قيظ الهاجرة، واكتست سحنته هيئة محقق جنائي وهو يرسم بيده اليمنى إشارات لا معنى لها فيما راح يتفحص بالأخرى أوراق اليانصيب المثبتة في جيب قميصه المتخم بالنقد الورقي والسجائر والأقلام وأشياء أخرى.

قال وهو لا يزال يرسم خطوطاً وأشكالاً هندسية غريبة بسبابته اليمنى: "لنفترض أن الرصاصة التي اخترقت اللوحة الخلفية للسيارة قد سارت بخط مستقيم فإنها ستصيب ساقه اليمنى وإن كانت باتجاه الأعلى قليلاً فإنها ستصيب إليته أو بالكاد أسفل ظهره، أما أن تصيب رأسه من الخلف فهذا يعني أن من أطلقها كان منبطحاً في حفرة عمقها أكثر من متر، ثم ماذا عن المظروف الفارغ الذي وجد على المقعد الخلفي؟... حقيبة يده المستلقية في جواره بما خبأته من مال وأوراق ومفاتيح وهاتف خلوي؟ نظارته الأنيقة؟ خفه الجلدي الجديد؟ ساعته الفاخرة؟ كل هذا يؤكد أن أحداً لم يمر حتى بجواره.. غريب؟!.."

من مسجد المقبرة الصغير الذي امتلأ عن آخره بالمصلين فيما انتظر باقي المشيعين تحت أشعة الشمس اللاهبة لأن صلاة الميت "فرض كفاية" كان يتناهى صوت الإمام بعد هرج ومرج: "سبحان من قهر عباده بالموت، سبحان مفني الأمم..." ففكر كاتب ومضات على صفحات (الفيسبوك) يسمي نفسه شاعراً: "هل يميت الله الناس انتقاماً؟!" واسترسل: "سيأتي يوم يبقى فيه الله وحيداً كقبطان عجوز بائس قتل جميع بحارته وألقى بهم في اليم".

عاد صوت الإمام الجهوري المشوب ببحة حزينة ودون مراعاة لشكل الكلمات وحروفها اللثوية: "وأشهد أن الساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور، وإليه النشور.." ففكر كاتب ومضات الفيسبوك: "إذاً سيرفع القبطان العجوز يده بحركة ذات مغزى بعدما يبلغ منه الملل مبلغاً، فيلفظ البحر من في جوفه ويخرج البحارة وسحن الموت ترين على وجوههم الكئيبة التي اكتست قسماتها تعبير تذمر أحمق...."

عاد صوت الإمام: "اللهم هذا المسجى عبدك وابن عبدك وأمتك قد نزل بك وأنت خير منزول به...." ففكر متسوّل ضئيل الحجم من الدراويش المبروكين الذين يحضرون الموالد وموائد المآتم بأسمالهم البالية القذرة وأحذيتهم الكبيرة: "سيكرمني الله عندما أنزل به ويملأ بطني مضفورة ونهشاً...".

على الجهة الأخرى وبجانب المشيعات من النساء اللائي تكدسن تحت شجرة كينا مصفرة ورحن يستعرضن أصنافاً متنوعة من الندب واللطم والبكاء والعويل والنواح وشق الجيوب وخمش الوجوه، كان بائع اليانصيب العجوز لا ينفك يروح ويجيء معملاً عقله وسبابته في حسابات احتمالية لا نهاية لها، فيما عيناه قد

* قاص من سورية.

اختفتا تماماً خلف نظارته التي قتم لونها بفعل أشعة الشمس الحارقة؛ حتى أن الناظر لا يستطيع أن يحدد جهة نظره في خضم انشغاله بلعبة الاحتمالات السمجة التي كان يمارسها بنزق وصخب جليين، وغير بعيد عنه وقف مدرس رياضيات أربعيني بدت عليه آمارات التشتت والضياع بالرغم من هندامه الأنيق ووجهه الحليق ووقفته المتوازنة، زفر المعلم بضيق وأسى: "لا قيمة لأية نظرية لا يمكن إثباتها رياضياً...".

عاد الهرج والمرج وتدافع المشيعون باتجاه باب المسجد ليتناولوا النعش فيما انشغل المصلون في البحث عن أحذيتهم التي وطأها المتدافعون من حملة النعش وعلا صوت خشن ببحة عاتبة: "سبحان الحي الذي لا يموت..." ففكر طفل في السادسة ـ ربما كان ابنا للمتوفى ـ علق بين أرجل حملة النعش ودمعة حارة في مؤقه المحمَّرة: "إذاً لن يبكي أبناؤه.."، وعاد الصوت الخشن "... والشهيد حبيب الله"، ففكر الطفل الذي انهمرت دمعته بشيء من الرضا: "والله يحبه أيضاً...".

حول حشود المشيعين توزعت مجموعة من حملة بنادق وجعب ثقيلة مـلأى بالمخازن المحشوة وقد أداروا ظهورهم لموكب المشيعين وراحوا يجولون بأنظارهم في الجوار فبدوا وكأنهم يطاردون أشباحاً خفية في وضح النهار، وعند اقتراب الموكب من الجدث الفاغر فاه في جوار حفار القبور ولحاد الموتى وصبي يحمل صفيحتين من الماء، التفت بعض من حملة البنادق إلى الحشد وراحوا يطلقون النار في الهواء تحية للشهيد فدب الحماس ببعض المشيعين فرفعوا مسدساتهم وراحوا يطلقون النار باتجاه السماء الزرقاء الزائغة بفعل الطفل الشمسي، فيما تدافع بعض الصبية ممن يتظاهرون بالبكاء والدعاء بالرحمة والمغفرة للموتى وأكفهم مفتوحة بملابس رثة، والمتسول المبروك وبائع اليانصيب العجوز لجمع المطاريف الفارغة بالرغم من سخونتها المحرقة.

وبين الحشد كان يرى مراهق دميم الخلق بشعر مشعث وبثور متقيحة في وجهه ولباس أسود مغبر، وبالرغم من شقاوته البادية للعيان إلا أنه لم يأبه بجامعي المطاريف ولا بالنعش الذي سجي فوق كومة التراب في جوار القبر ولا بتكبيرات المشيعين وصخبهم ولا بصوت المسحاة التي كانت تصدر زعيقاً مقززاً أثناء محاولة حفار القبور إزالة التراب الذي أهاله تدافع المشيعين حول القبر، بل وقف ساهماً وقد شبك كفيه ببعضهما البعض خلف ظهره.

وسط صخب المشيعين وفوق رمس ترابي حديث وقف عجوز أصلع بوجه معروق ونظارة بيضاء تعكس وميضاً مرتعشاً بفعل الوهج الشمسي ولوح بيده وصرخ بحدة برغم غصة ما علقت في حنجرته وهو يجهد ليبدو متماسكاً أمام جمهور المشيعين: "أنا والد الشهيد وأنا صاحب الأمر؛ لن يفتح التابوت، سيدفن كما هو" وأشار بيده منهياً الجدل فاعتلى بعض المشيعين بعضاً من القبور الترابية الكثيرة المنتشرة في المكان ليقرؤوا تعبير وجهه، ففكر محام شاب ببزة سوداء وشعار فضي لامع لرسم ميزان بدائي بكفتين في موضع القلب تقريباً: "خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد" فهمس بصوت مبحوح: "لا يجوز أن تدوسوا قبور الشهداء هكذا" فنزل أكثرهم لحظة نزول الأب والتحامه بالحشد ومزيج من الوجل والحياء يرين على وجوههم المكفهرة، ومن داخل اللحد مد حفار القبور يده بالمتر لشخص ما في جوار الحفرة فتناوله مدرس الرياضيات بفتور وطفق يقيس أبعاد التابوت: "الطول: متران وخمسة سنتيمترات والعرض في محاذاة الكتفين ـ وهو أعرض مكان في التابوت ـ ستون سنتيمتراً" ثم نظر شزراً إلى اللحد وقال: "الارتفاع... يبدو أن اللحد عميق جداً، فقط عليك أن توسع اللحد طولاً وعرضاً" وناوله المتر فدسه الحفار في جيب سرواله المترب وبصق في يديه وتناول المعول.

تحت السراب الشمسي ووسط صخب وثرثرة المشيعين ورائحة التراب الرطب الذي كان يقذف من داخل اللحد بحركة آلية سمع زعيق مكابح حاد على الطريق الإسفلتي الممتد من مدخل المقبرة المسيجة بالطوب

المجلل بالرخام الأبيض حتى المسجد فانقطع هرج المشيعين والتفتوا جميعاً ليروا سيارة سوداء بزجاج مغشى بلون دخاني قاتم، ثم ما لبثت أن فتحت أبوابها الثلاثة ونزل منها شبان ثلاثة بعضلات مفتولة ونظرات خاطفة مستطلعة، وتقدم أحدهم من الباب الرابع وفتحه بأناة وانحناءة مهذبة فنزل منه رجل عجوز ببذلة رسمية سوداء ووجه وقور حليق ونظارة شمسية فاقترب منه أحد المشيعين وحياه بتواضع مع انحناءة واضحة وهمس في أذنه: "مدني مسكين، ذهب لينجز عملاً، ربما مقابل مئة أو مائتي ليرة فأعادوه إلى أهله جثة هامدة أو ربما مقطعة" فهز العجوز الوقور رأسه بأسى متكلف ودون دهشة تذكر فبدا وكأنه قد أخبره بأن الطقس سيكون سيئاً غدا، فيما سارع أحد المرافقين إلى السيارة ليحضر مظلة سوداء كبيرة ففتحها وانتصب واجماً خلف العجوز الوقور، فيما وقف الآخران إلى جانبي العجوز في مشهد بوليسي مبتذل.

* * *

انتهى توسيع اللحد ونزع العلم الوطني المثبت بكبسات معدنية لامعة عن هيكل التابوت المصنوع من بدائل خشبية صناعية رخيصة وبسماكة بالكاد تتحمل اختراق المسمار لها وباشر المشيعون بإنزاله إلى اللحد بواسطة حبلين ليفيين ليتلقفه اللحاد وسط تكبير المشيعين حتى استقر التابوت بين جنبات القبر بعد أن باعد اللحاد بين ساقيه وراح يضغطه نزولاً باتجاه اللحد، ويبدو أن التوسيع لم يكن كافياً فراح يضغط بكلتي يديه حتى خارت قواه فاستعان برجليه حتى انهار البطن الترابي الذي كان يعوق نزول التابوت ليستقر في قعر اللحد إلى الأبد وبالطبع فإن ذلك كله جرى تحت العلم الوطني الذي أمسك به من جهاته الأربع مجموعة من المشيعين ما عدا مهندس جيولوجي كان يمد رأسه تحت العلم متلصصاً على أكداس الطبقات التي تفننت عوامل الطبيعة في رصفها واحدة تلو الأخرى برفق وأناة لتعطي هذه اللوحة البديعة وفكر: "لقد استغرقت الأرض حقباً ودهورا لتطهو في بطنها هذا الصخر الخفيف الذي يصلح ليطفو على بحور الصهارة (الماغما) التي يتزحلق فوقها بعبث طفولي وهاهو الإنسان يخرب ما استغرق دهراً لينجز بهذا الكمال ويدس نفسه كيفما اتفق بين الحصى والأتربة الملونة دون أدنى مراعاة لهذا الفن الراقي.." وقبل أن يفكر في أنه لو عادت هذه اللوحة إلى جوف الأرض وطهيت من جديد فلا شك في أن روح الطبيعة ستجعلها تتجانس بالرغم مما طرأ عليها مع محيطها من جديد؛ سمع صوت انخلاع مسامير وكأن التابوت قد انفتح من تلقاء نفسه أثناء هبوطه المتعسر فانتفض مخرجاً رأسه بقوة من تحت العلم وكأن عقرباً قد لدغه وبدت ملامحه عصية على التفسير، بعدها سمع صوت طرقات متتالية بحجر صواني على الخشب الصناعي الرقيق ثم حركات متلاحقة وركلات نزقة وفي النهاية مد اللحاد يده لينزع العلم ويصيح: "الشطائح" فتدافع بعض المشيعين نحو كومة أحجار بازلتية مسطحة في جوار الطريق وعاد كل منهم بواحدة منها باتجاه القبر فبدأ اللحاد برصفها فوق النعش المسجى ثم جمعت بعض أغصان الآس من فوق القبور الترابية المجاورة وفرشت فوق الشطائح وجبل قسم من تراب القبر بماء الصفيحتين اللتين حملهما أجير اللحاد ثم سوي اللحد بالوحل حتى اختفى أي أثر للآس والبازلت وبعدها بدأ المشيعون بإهالة بعض التراب على القبر فيما أمسك البعض الآخر بقبضات منه وبدأ الإمام يلقن الميت حجته فيما يذر المشيعون التراب فوق القبر كمشاركة رمزية في الدفن، حتى فراغ الإمام من التلقين وفراغ قبضاتهم من التراب.

في هذه الأثناء كان العجوز الوقور ينظر باهتمام مفتعل إلى مجريات الدفن وقد امتقع وجهه بزرقة غريبة وخبا بريق عينيه وارتسمت أمارات الضيق على محياه الذي أعتم شيئاً فشيئاً وهو يجس صدره براحته، وكان طائر غريب بملامح آدمية قاسية لم يلحظه سوى المراهق الدميم يحلق فوق مظلته مقترباً ومبتعداً بعصبية ظاهرة

خارج حقل رؤية المرافقين مستنفري الحواس، ويبدو أن الرجال الثلاثة والمظلة قد أعاقوا تنفيذ مهمته أو أن رعباً ما قد تسرب إلى قلبه فجأة فخفق بجناحيه مبتعداً وهو يدمدم مواسياً نفسه: "اللعنة، دوماً أخطأ التصويب.." فانفرجت أسارير العجوز الوقور وتوردت وجنتاه وأطلق تنهيدة ارتياح وسط نظرات المرافقة البلهاء، فيما بدت ملامح الخيبة والتقزز على وجه المراهق الأشعث.

عندما اصطف المشيعون في رتل متعرج لتقديم العزاء لذوي الشهيد، فكر مدرس الرياضيات: "ثمة خلل ما في فلسفة الرياضيات"، وشزر والد الشهيد العجوز الوقور الذي ارتسمت على محياه ابتسامة ميلاد جديد، ثم التفت مخاطباً الحشد: "نتقبل التعازي في السرادق" وأشار بيده جهة السيارات فانحسرت موجة المشيعين باتجاه السيارات التي علا هدير محركاتها مؤذناً بالرحيل وسارع أحد المرافقين بفتح باب السيارة السوداء للعجوز الوقور الذي بدا وكأن حضوره البروتوكولي المهيب قد أهين بشكل أو آخر فقذف بنفسه بعنف داخل السيارة التي انطلقت تسابق الريح بعيداً عن الموكب.

في الطريق نحو السيارات التي تأهبت للمغادرة كان المراهق الدميم يعدو خلف المشيعين الذين هموا باستقلال سياراتهم بشعور من الوجل والخيبة ويمد كفيه أمامهم كتلميذ مهذب، وبالرغم من أن أظافره بدت كمخالب وحش كاسر إلا أنها كانت نظيفة وخالية من أي أثر لدماء أو مزق لحم آدمي وقد رانت براءة طفولية طارئة على محياه الدميم، لكن أحداً لم يعره انتباهاً أو ينظر إلى مخالبه أو يستفسر عما يريد قوله؛ حتى بائع اليانصيب الذي مر بقربه وهو يفرد أوراقه وينفضها برشاقة ويدسها في ملقط معدني فقد تجاهله وغادر مسرعاً على وقع صليل المظاريف النحاسية الفارغة في جيبه، فجلس المراهق في أرض المقبرة وأعمل مخالبه في وجهه المتقيح وراح ينتحب بمرارة.

في الأعلى كانت الشمس لا تنفك تروش سهامها الملتهبة بمزيد من سموم السماء لترمي بها ذلك الأزرق الوضاء، وكان الغبار الكوني وفتات النيازك والمذنبات لا ينفي متنزلاً ملايين اللعنات في كل ثانية هازئاً بالجدول الدوري لعناصر الأرض ومبدأ مصونية الطاقة والمادة، ومعيداً الكيمياء خيمياءً تبحث عن حجر الفلاسفة.

❑❑

القصة ..



□ محمد أبو حمود *

مسبقا كنا نعرف أن ثمة مسؤولا" سيزور دائرتنا لتفقّد أحوالها ، وكيفية سير الأمور فيها .

معرفتنا الاستباقية كانت تتأتى من خلال رؤيتنا لبدلة أنيقة معينة اعتاد مديرنا ارتداءها عند معرفته بزيارة المسؤول ، أو استشعاره بها .

كانت البدلة تضخ فيه شيئا من الأبهة .. وشيئا" من ثقة متأججة .. وتكرس له حضورا" مغايرا" لحضوره المألوف المتكلّس .

ذات مرة ، فاجأنا مسؤول جديد بزيارة تفقدية ، لم يعلن عنها مسبقا" ... وبطبيعة الحال لم يستشعرها مديرنا ، ولم يكن بالتالي مستعدا" لها ولا متّدرعا" ببدلته الأنيقة العتيدة .

تبدّى ارتباك المدير للجميع في كل خطوات الزيارة .

مرّ حوالي شهر على تلك الزيارة غير العادية التي أوقدت جمار أحاديثنا حول مديرنا الذي انكمش عنفوانه.

بعدها ، وصل قرار – توقعه بعضنا – بإعفائه من إدارته .

روانيان

بعد أن التقاها مصادفة مرتين أو ثلاث ، تحولت اللقاءات مبرمجة" حين هيمن عليه يقين أن اكتشف بطلة روايته القادمة.

بات يرسم ، مسبقا" ، مسارات الأحاديث بينهما ويخطط لمواضيعها على أمل أن يصوغ شخصية بطلته بالإطار الذي يروم .

رسم خطط برمج وكبت وكتب

مر عام وبعضه ، ظفر بعدها بإنجاز كتابة جزء كبير من روايته وكانت هي البطلة بالشكل الذي أراده

* قاص من سورية.

أثناء سيرورة لقاء تال فاجأته عندما قدمت له رواية كتبتها بعد أن تعرفت إليه كما أخبرته

بعد انتهائه من قراءة الرواية أدرك كم كان بطل الرواية مدعيا" زعوما" وغائبا"عن صنع الأحداث

في اللقاء التالي الذي افترضه مبرمجا"

لم تأت البطلة

كانت قد كتبت روايتها

تصفيق

سوء حظ الرجل (وبعضهم قال لاحقا" : حسن حظه) أدى إلى كسر مفاجئ في ساعده الأيسر بفعل حادث غير متوقع نتج عن الكسر أسى من نوع خاص في كيان الرجل كان في الحقيقة يزمع حضور مهرجان خطابي في اليوم التالي

برغم ماحدث ، فإن معنويات الرجل وحماسته أوصلتاه إلى المهرجان قبيل ابتدائه ، حاملا" يسراه المضمدّة والمربوطة إلى صدره ورقبته

عند بوابة الصالة أوقفوه ولم يسمحوا له بالدخول سأل مستغربا" ومحتجا" عن السبب

عندما تكرر إلحاحه ، أشار أحدهم إلى يده المكسورة وقال : التصفيق يضرّ بها !!

□□



حُلـــم..

□ خليل النابلسي *

- أ -

سئمت من حياتي وبيتي وشكلي، وجيراني وأصدقائي وشعرت بأنّني كتلة بشريّة لا قيمة لها في هذا الوجود ولا مكانة، مثقل صدري بالهموم، فقدت التوازن في تفكيري ومشاعري ولغتي حتّى شعرت بأنني عاجزٌ عن التواصل مع الآخرين، أشعر أنّ الطرق التي أسير عليها تهرب إلى الأمام مرةً والى الوراء مرةً أخرى هي دائماً مليئة بالمفاجآت والدهشة فهي تخترقني وتنثر أشلائي بكلّ الاتّجاهات، وأنا لا أحب أن أقف على مفترق الطرق لأن "أوديب الملك" عندما وقف على مفترق الطرق قتل أباه ونكح أمّه، وعندما اكتشف الحقيقة فقأ عينيه، وأنا لا أحبّ الظلام، أريد أن أبصر كلّ شيء حولي، العشاق والفراشات وأمواج البحر والندى والزهر، والخيول المُنعتقة من أعنّتها.

- ب -

فكرت بأن أكتب رسائل إلى الأصدقاء المقرّبين، أشرح لهم حالة عدم التوازن التي أعيشها، لكنّني لا أحبّ الرّسائل الجافّة، ولا المقدمات الطويلة التي ينزلق فيها المرء إلى بؤرة النفاق والرياء والتّزلّف.

أحاول أن أستيقظ مبكراً، أفاجئ البحر وأمشي، الرمال والصخور والطرقات لا تزال تتثاءب والنوارس تتبادل نظرات العشق المحموم، وتتقافز هنا وهناك ألوان الشفق القرمزية ترتسم على الأفق الشّرقيّ تزهو شيئاً فشيئاً.

فجأة شعرت بأن السنين تراكمت فوق كاهلي، وبدأت أنحني تحتها، وأنوء بثقلها كزهرة نرجس تراكمت فوق وريقاتها حبات الندى وبدأ عُنُقُهَا ينحني رويداً رويداً.

هذا التردد قيّد لساني وشلّ خطاي وأضحت المسافة شاسعةً بيني وبين العالم الآخر، أصبحت كصحراء بلا حدود، حتّى أن الشمس تهجر المكان وتتركه غثاً بارداً.

---

* قاص من سورية.

- ج -

بدأت أفكر كيف أُغيرّ وأتغير في شكلي ولوني وشعري ولغتي وبدأت رحلة الجسد والرّوح، وكم هي متعبةٌ الرحلة لأنها سفر طويلٌ ومنهك، فرحت أنشد الطبيعة لأرسم خطة المغامرة.

كانت الأشجار الشامخة إلى الذرا تعانق الأفق بشراسة، تداعبها رياح لعوب فتمزّق السكون المختبئ بين ثنايا الأغصان المتشابكة، وران على المكان صمت مطبق طاغ، يتمدد في كل الاتّجاهات ويلوّن المكان بألوان باهتة ويبدأ الخوف يتسلل إلى داخلي، ويغلّف روحي ويستعمر جسدي وينخر عظامي، لكنّني حاولت أن أكون جسوراً.

وقفت أمام طبيب جراحة التجميل، وشرحت له بأنّ شكلي لا يعجبني، وهذه التجاعيد والأنف المعقوف كمنقار بوم عجوز تزيدني بشاعة ودمامة.

عندما خلعت الضماد عن وجهي رأيته كمثلث مقلوب، وأنفي أفطسَ وفكّي السفليّ مشدوداً إلى جهة اليسار رغم أنني لا أومن باليسار ولا اليمين، ولا بقلب الهجوم، ولا حتّى بمركز الدائرة ولا بأطرافها.

وعندما احتججت على هذا التّشوه !! قال الجراح:

- عيوب الفكّ يزيلها طبيب الأسنان، فيمّمت شطره وبعد عناء طويلٍ ظهرت أسناني كأسنان مشط قديم في يد حيزبون، بعضها طويل وبعضها قصير وهذا مقطوع وذاك موصول.

صحيح بأنّ الأخاديد والتجاعيد كادت تزول وتمّحي ولكن وعود الطبيب ومحاولته إقناعي بأنّ تغيير لون الجلد يزيدني جمالاً ووسامة ولا عيب في فكٍ يميل إلى جهة، فالشمس تميل إلى الغرب عند الغروب. زادت شكوكي عندئذ.

كانت نظرات الطبيب الخبيثة تجوس المكان، كما الثعلب قبل الانقضاض على فريسته. لذا بدأ الخوف يسكنني والقلق يجترني ويمزقني.

- د -

لون بشرتي حنطيٌّ يميل إلى السّمرة كلون حبّة قمح حورانيّة شفّتها الشمس في أيار وحزيران فكانت كشفاه بدوية لثمتها ولفحتها رمال الصحراء وفي غيبوبة مني كانت تراودني أضغاث أحلام من هنا وهناك، أحلم بجسد بضٍ لامعٍ كوردةٍ جورية دمشقية، وبشرة بيضاء من غير سوء أو ظلال !! وعندما وقفت أمام المرايا لأشاهد جسدي شبة العاري من كلّ الجهات، فوجئت بأنّ لون جلدي أصبح كلون نمر الصحراء من الأمام، وكلون حمار الزّرد من الخلف.

قال الطبيب:

وهكذا تستطيع أن تمشي الآن بكل خُيلاء، بل باستطاعتك أن تخدع القادمين والمغادرين من مطار جسدك.

أحسست بأن المرارة تنتابني، والإحباط يقتلني، وها أنا أدخل حمأة الشيخوخة قبل الأوان، وطرأ بذهني أن أتخلص من اللحم المترهل تحت ذقني وفوق نحري، لكني تأكدت بأنّه سيترهل مرة أخرى، وسيكون وجهي مثل جلد شاة يجف تحت وهج الشمس، ثُمّ أضاف الطبيب:

الآن سيتولى الحلّاقُ معالجة شعر رأسك وسيكون لك شكلٌ رهيب بلا شكّ.

وعندما جلست بين يدي الحلاق حار معي هل يبدأ من طرف النمر أم من طرف حمار الزّرد، وبعد أن حوقل كثيراً بدأ عمله، فجعل شعر رأسي كجلد قنفذ يصارع أفعى، صرخت:

- أنا لا أحبُّ القنافذ لا أحبُّ الأفاعي!!

أجاب الحلّاقُ:

- هكذا تقتضي العصرنة!!

كلامه يثير نزقي، ويشعل السُّخط في صدري، وكلماته تحرقني وكأنّها تخرج من فُوّهةِ بركان، أو كسهام حارقة تنغرسُ في جسدي يقذفها جنّيٌّ حاذق.

- هـ -

وأمام ذاكرتي التي أصابها الشرخ والتهدم والانكسار، وقُبالة نفسي المتصدعة المبعثرة على الأرصفة القديمة وفي مهبِّ العواصف المتمردة تحسست اليأس والهزيمة، وقررت أن أغادر الارض والوطن علّني أجد سلوة لنفسي وهدأة لروحي.

كان السفر منهكاً وغريباً وصاخباً وعاصفاً ومحيّراً.

طفت بلاد الغرب أتسكع من بلد إلى بلد وتعلمت لغات شتّى، تُقرأ من اليمين إلى اليسار وأخرى من اليسار إلى اليمين وأخرى من أعلى إلى أدنى، لكني بقيت تائهاً ضالاً، فقدت ما كنت أملكه من خليقة البشر، أضعت ما بقي لديَّ، وما كنت أحلم به شعرت أنني أصبحت إنساناً بلا قلب، وبلا قيم، بلا حضارة، بلا لغة، وما أتعس الإنسان عندما يفقد هذه المقومات!!!

لأنّه يصبح جسداً بلا روح وكسلعةٍ لا يقف عليها إلا الذباب.

هذا التوجس المشوب بالخوف والرهبة والتردد واليأس والفشل جعلني أتململ من تحت الكابوس؛ والحلم العنيف، أصرخ وعلى مسمع زوجتي وأولادي وجيراني:

-لا أريدها، لا أريدها إنها حياة الخزي والعار والبؤس والمرارة والقهر والذل والهوان أعيدوني إلى أرضي، إلى وطني، إلى أهلي، إلى حقلي، إلى لغة الأنبياء، والسماء، إلى أصدقاء الطفولة والفرح والكتابة.

لأنه من العسير على النهر المتدفق أن يكتفي بالجداول الكسولة والمستنقعات الآسنة وبهامش السيول ونوافل القيعان؛ لذا لن يتوقف صهيل المهر القادم من أرض المجد والحرية والشمس وها هو قلبي يتسع لآلاف السنابل والحكايات والنجوم المتلألئة وغابات المرح والفرح والزيتون.....

أعيدوني أعيدوني.

□□

الـثعلب يتحالف مع أهل الدجاج ..

□ محمد جاسم الحميدي*

حين يلين مضجع العاشق فينام، ويهدأ جرح الطعين فيغفو، ويتعب المطلوب بثأر فيهجع، وتتوارى الحشرات كلها، ويتوقف نقيق الضفادع، ويصمت صرّار الحقول، وتنسحب الأشباح والأرواح كأطياف بنفسجية، ويصبح الصمت مسموعاً كالصوت، شفافاً إلى حد اللمس.. في تلك اللحظة ينسلّ الخيط الأبيض من الخيط الأسود، ويأتي الفجر أزرق كالحزن..!

استيقظ الثعلب، تثاءب وتمطّى فسرت الدماء في عروقه، ونفض نفسه كمن ينفض الغبار عن جسده، في حركات راعشة متواترة، ثم تحرّف نحو الجهات في الفجر الأزرق، فسمع خفق زبون الحردانة في الريح، وقع حوافر خيل تبدأ سفرها البعيد، أجراس مرابيع تبعد عشرات الهضاب... لم يتردد طويلاً، سافر كما الأنهار نحو الجنوب مبتعداً عن أرض لا يعلن الديك ميلاد صباحها... يركض وبطنه المهزولة تخفق بين أضلاعه البارزة... يطوي الأودية والسهول والهضاب.. لا يتريث ولا يتوقف، يركض بإيقاع واحد كأنما يركض عليه منذ خلق، فلا أنثى حنون تبطؤه بمعاتبة، بمسارة، بمغازلة، أو حتى بكلمة تلطف خيباته التي تظل تكبر وتزيد..

لا تتغير الأرض المتشابهة المصفرة والملتهبة مثل قرص الشمس، ولا تناديه القرى الخاوية التي تصفّر فيها الريح، وتعصف فيها، كالغبار، رائحة الغياب.. يطول ركضه، ثم يتباطأ لأن الأرض اليابسة لا تنتهي والثعلب التائه لا مواعيد له..!

قبل أن ينتصف النهار، وتسيل قطرات عرقه المالحة، يتوقف فجأة.. يصيخ السمع، يدير صيواني أذنيه في كل الاتجاهات، أحقاً أنه سمع صوتاً أم هي رغباته؟ يتريث صابراً كعجوز حكيم، أحنكته التجربة، فيطيل الإصغاء، يمنح السمع فرصته، والصوت الخافت النائي سفرته.. ويأتيه الصوت الحبيب، دون لبس أو غموض، صافياً وعذباً كالماء الزلال.. يستقر الصوت في الفؤاد، فينتعش الثعلب من جديد، يعاوده الحماس التقيّ، فتتضاعف قوة عدوه، ويقلب الأمل فؤاده كقطط يقلّب فأرة..! وإذ وصل إلى الهضبة الثالثة، لاحت له أطلال خربة، وحبيبه الأبدي يتفتّل كالحارس فوق جدار عال، يتقاصف ريشه، ويتلألأ كالأحجار الكريمة تحت أشعة الشمس، فيسرّ في نفسه: لن ينجيك مني دعاء أمك لك..!

اقترب الثعلب من الديك، وذيله الأزعر يتراقص بفرح، وتبيّن للحال ـ وإن لم يقلل هذا من فرحته ـ أن الديك لم يكن فتياً، بل عجوزاً أمرط العنق، عصبي النظرات ـ ومع أنه صار تحت الجدار فقد ظل الديك

* قاص من سورية.

متماسكاً، لم تهتز ريشة فيه،ولم يرفرف مذعوراً ـ فاقداً صوابه ـ باحثاً شأن جنسه عن طيران مستحيل، وكأنه لا يرى ثعلباً، تلوح منه الروح، بل ديكاً مثله..

أقعى الثعلب أمام الجدار بورع المتدينين الخاشعين التائبين، فيما استمر الديك يتخطّى بعصبية، لا تخفيها الخطوات المحسوبة المتأنية...

منح الثعلب صوته رجفة التقوى المختلسة مثل ضحكة العذارى قائلاً: ما دمت أذّنت يا شيخنا الجليل، فانزل لنصلّي جماعة..

أجابه الديك: نحتاج إلى إمام.

ـ ألا تجوز الصلاة بغيره؟

ـ الصلاة مع الإمام أبرك.

ـ فكن إمامنا يا أبرك الطيور!

ـ لا تكتمل الجماعة باثنين.

ـ ما دامت الحسنات بعشرة أمثالها، فالمؤمنون الصالحون بعشرة أمثالهم أيضاً..

قال الديك بعصبية: لا أحلّ صلاة تنقضها الردة، أو تكسرها الشهوة.

بالرغم من التوبيخ الصريح المشوب بالزجر لم يغادر الثعلب صبره الورع الأقصر من ذيله الأزعر، فقال: أفصح يا صاحب المقام العالي!

ـ سنأتي بالدجاجات لتصلي معنا..

ـ نصلي أنا وأنت أولاً، وحين تأتي العابدات القانتات نصلي معهن صلاة التراويح..!

وطأطأ الثعلب رأسه كمن ينوء تحت ثقل خطيئة كبيرة..

قال الديك: لم تفهمني..!

رفع الثعلب رأسه المطرق قليلاً بحيث لا يغادر الخشوع الذليل، ولا يدخل في الصلف المنفر: فهمي محدود.. فلينر الإمام سبيلي بنور معرفته.

ـ لا بد من دجاجات يكملن ديني، وأخريات يمنعن ردّتك..!

قال الثعلب: لا أشاطرك الرأي، لكن مقامك العالي يجعلني لا أعارضك أيضاً.. فأنت تفصّل ونحن نلبس..!

قال الديك: أريدك أن تقتنع معي، بأن الدين لا يكتمل دون محصنات، فالشهوة لا تبالي بالحلال والحرام، والبطن الجائعة لا تنفع معها العهود والمواثيق.

ـ أنا مقتنع معك.. ولكن أين المسبحات بحمد ربهن..؟

ـ سنأتي بهن..

ـ أسرع إذن حتى لا نضيّع وقت الفرص.

ـ سنضيّع فروضاً كثيرة.. فإحضارهن يحتاج للصبر.

ـ ستجدني إن شاء الله من الصابرين.

ـ لنعمّر القرية، ونستثمر أرضها الخصبة.. ونأتي بقطعان من الدجاج.

ـ لقد حلفت ألاّ أعمر القرى الخربة!

ـ أهي أول مرة تكسر يمينك..؟

ـ لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين!

ـ العيب في اللادغ وليس في الملدوغ.

ـ لي تجربة مرّة مع القنفذ في إحياء القرى الخربة!

ـ لا يصح قياس الديك على القنفذ.. ثم إن لكل تجربة ظروفها.

ـ إن نسيت التجربة، فهل أنسى أن كسرى وراءنا يخرّب كل قرية عامرة؟

ـ أين كسرى منا..؟

ـ لا تخفى عليه خافية.

ـ قريتنا مسجلة في القرى الخربة، ونحن ضائعون في البراري، وعنواننا بومة تنغط!

ـ لا تضل كسرى العناوين الفاجعة، ولا تقصيه القفار الشاسعة..

ـ إما أنك مستجد في الدين، أو أن إيمانك ضعيف.. كسرى ليس قدرنا، فالقضاء لصاحب القضاء..!

احتد الثعلب ناسياً تقاه: لن يحميك صاحب القضاء من جنود كسرى..!

ـ أعطني عمراً.. حين يجيئون سأكون قد شبعت أعراساً، وتكون أنت قد شبعت دجاجاً..!

ـ ما تخطط له يستحق المحاولة.

ـ ألم أقل لك؟ لا أحد غيرنا أنا وأنت والدجاجات الفتية.

أخذ الحلم الثعلب بعيداً، سيؤمن حاجاته في السنوات السوداء القادمة التي لا يعرف متى تنتهي، والثمن ديك لا يسمن ولا يغني من جوع.. من قال إنني سأغامر به؟ هل سيبقى رهينة بين يدي، فلن تبلعه الأرض، ولن ترفعه السماء.

ألم يعش هو من قبل حالة مماثلة؟ ألم يكن تحت طلب السبع يستدعيه في أي وقت، وقد تهيأ له أن خلوده لن يتحصن إلا إذا أكل الضواري والغزلان والحمير والنعاج والدجاج والحيوانات كلها، وبمنهجية شرعية، وباستعجال أفخاخ غامضة مترسبة في لا وعيه الجمعي، أباح الثعلب للسبع أن يهضم الكل، ليتمجد بوحدانيته..!

لم يكن الثعلب يفرّط بالحيوانات أو حقوقها فقط، بل كان يفرّط بكرامته وحريته، حتى لا يخسر نسمة الحياة، فكل خسارةٍ تعوّض إلا خسارة الروح، وحين تزول الغمة، ويأمن على نفسه، سيسترد ما فرّط فيه من حقوق، لكنه لم يكن يدرك، مثل كل المخلوعين، أن طريق التنازل لا رجعة فيه، وأن من يرتوي بالظمأ يكسر جرار حريته.

أكان مخدوعاً حقاً، أم أنه ركب درب ربعه المخدوعين الراضين بخديعتهم، ليقينه أنه إن لم يقتله السبع قتلته الكلاب؟ هل جاء دوره ليمارس اللعبة نفسها مع الديك؟ لم لا؟ أليس الثعلب سبع الديك؟ فليمجده الديك الأمرط.. ودرب الكلب على القصاب.

أخرجه الديك من حلمه: ها...؟ لم تبلغني جوابك النهائي..؟

قال الثعلب: لكنني لا أعرف الفلاحة، فكيف سأساعدك..؟

ـ ألم تفلح مع القنفذ..؟

ـ كنت أسند عنه الجبل فقط..!

ولام الثعلب نفسه على تسرعه، فليس من الفطنة أن يكرر الحيلة نفسها، لكن الديك استحسن مساهمته قائلاً: وهل هذا قليل؟ تسند عني الجبل، وتراقب أعداءنا من الضواري وأهل الدجاج حتى لا يأخذوننا على غفلة، وسأتكفل أنا بالباقي!

في اليوم التالي بدأ الديك الأمرط العجوز يحرث الأرض، فيما يبحث الثعلب عمّا يقتات به: جرادة، أو ضب، أو جربوع.. يتجوّع بها حتى لا يضطر للوثوب على الديك، وتخريب الولائم الكبرى القادمة، وعندما يلتقيان في المساء، ويجلسان للمسامرة، ويرى الثعلب أن الديك يكاد يسقط إعياء من تعبه، يبادر صاحبه ويسبقه بالشكوى: لقد هدّ الجبل ظهري.. ولا أعرف إذا كنت أستطيع أن أتحمله حتى تنتهي..! فيستنكر الديك صارخاً به: لا بد أن تستطيع وإلا طمرني أنا والحقل..!

ـ وهل أرضى أن يطمر الجبل شريكي..؟ سأتحمله من أجل عينيك..!

لا يمضيان طويلاً في السهر والذكريات، فنهار الكدّ يقصر الليل..!

* * *

أنهى الديك الحراثة والبذار، فقال له الثعلب: عليك الآن أن تبحث عن دجاجاتنا..!

قال الديك: أما تكفينا العصافير..؟ لو جئنا بالدجاجات الآن لما بقيت حبة مبذورة في الأرض.

سكت الثعلب حيناً من الوقت وقد أخرسته حجة الديك المقنعة كاللعنة، فمر الوقت بطيئاً في كمائن الأمنيات، وحين انبثقت نبتات طرية للسنابل، سارع الثعلب إلى الديك قائلاً: لم يتبقَّ لك حجة فالدجاجات لن تأكل السنابل.

لكن الثعلب أجابه بصبرٍ عارفٍ وبرودٍ متأنٍ: حتى العصافير تأكل السنابل الغضة.. ثم كلما انتظرت أكثر أكلت أحسن!

كظم الثعلب غيظه وعجب من نفسه كيف لم ينتف الديك هو ووعوده التي أطالت صبراً لا وجود له.

ارتفعت السنابل فوق الأرض خضراء عامرة فقرر الثعلب أن يفاتح الديك بحزم، وإن لم يستجب له هذه المرة فإنه لن يحترم العهود والمواثيق، واختار ـ وهو يبطن الفاينة ـ أن يهاجمه، قائلاً: لسنا خالدين يا صاحبي فإلى متى سننتظر..؟ أنت بعد شهر آخر لن تستطيع أن تقفز فوق ظهر دجاجة.. ألا ترى أنك عجزت..؟

قال الديك: لا تخشى على عمك، إنه يدّخر "فسوات" حامضة لدجاجاته...، لكن بطنك الجائعة تعسرك كما أرى..!

رد الثعلب وهو يتحفز للانقضاض عليه: كلك نظر..!

قال الديك متجاهلاً نظرات الثعلب المعادية: آن الأوان حقاً، سأنزل إلى المدينة حاملاً حضناً من السنابل، أريها للتجار، وأعود ببضعة دجاجات سلفة على المحصول..!

حاش الديك حضناً من السنابل التي كانت سوقها قد ارتفعت وجدلت، بالرغم من أنها ما زالت خضراء، ورافقه الثعلب يدرّ به، فقال الديك: سأكثرهنّ قال الثعلب: هل سأربي الدجاج أيضاً ـ بل ستكون حارساً له فرح الثعلب بالحلم الوشيك التحقيق، وقال للديك يمازحه: لا تعرّس بهن على الطريق..!

ـ لن تنقصهن فسوتي ولن تزيدهن.

ضحك الثعلب: أتستأهل تلك الومضة كل هذا العناء؟

ـ في تلك الومضة يتجمع العمل كله، ويصبح له معنى..

ـ نشوة ظفر وحيدة في تاريخ كله اضطهاد!

رماه الديك بنظرة حاقدة، أثارت شكوكه، لكن الديك، بدد تلك الشكوك حين اصطنع الجد ونهر الثعلب قائلاً: عد إلى الحقل واحرسه.. فأنت تعيقني عن الذهاب..!

ـ ليكن دربك مليئاً بالدجاج

ذهب الديك، وبقي الثعلب حائصاً، لا يستقر في مكان، ولا يرتاح في ضجعة، أو إغفاءة، فيتسلق هضبة تكشف له الدروب، وحين لا يرى عجاجاً، ولا يشم رائحة، يعود ليستظل بالجدار المهدم...

عند العصر الصغيرة لاح له الديك وحيداً، تقدم الثعلب مستفزاً، وقال لنفسه: لن أقبل منه وعوداً..! سأنهي هذه الشراكة حقاً..!

وحين أصبح على بعد قليل منه، قال: أراك عدت وحيداً..؟

ـ الديك لا يعود وحيداً.

ـ فأين عرائسك؟

ـ تعبن من المشوار، واسترحن في الوادي

ـ سأستقبلهن..!

أوصاه الديك: لا تقترب من الفتيات الغضّات..!

عدا الثعلب مسرعاً.. شم الرائحة الزنخة الحبيبة، وسمع القوقأة المدغدغة فطار من الفرح، واندفع إلى الوادي، وقبل أن يقفز فيه، فاجأه سلوقي.. فحزن في أرضه، وكأنه صفع على وجهه، وقدحت عيناه شرار الخوف والغضب، وارتد هارباً، فحطّ السلوقي في أثره، يغرغر به، ولا يمنحه فرصة للالتفات إلى الخلف، وهو يقول لنفسه: لقد عمرنا قرايا خرا...!

على بعد هضبة من القرية أقعى السلوقي، وتوقف الثعلب لاهثاً، يتنازعه الغضب والخوف وإحساسه المر بالخيانة التي تتكرر.. ورأى من فوق الهضبة سرب الدجاجات الطويل يدخل إلى قريته كجيش غاز، كاد يبكي، لكنه تجلّد.. سيطر الغضب عليه: لن أغادر.. سأتخطفها واحدة أثر الأخرى ولو حرستها كل سلوقيات الأرض..!

وفجأة ثارت عجاجة خلف القرية، تقدمت العجاجة، ثم انكشفت عن خيل جنود كسرى.. ولأول مرة فرح الثعلب بقدوم أصدقائه الألداء..!

أومأ الثعلب للجنود صارخاً: أهل الدجاج.. أهل الدجاج.. أهل الدجاج..!

ظل يصرخ حتى اتجهت الخيل إليه، عندها فقط انحدر من فوق الهضبة، منتفخاً بنفسه، فما قام به ملحمة لن تتكرر، ودرسٌ سيتذكره الدجاج إلى آخر الزمان، أكمل انحداره من فوق الهضبة ليضيع ـ في الوديان الجافة اليابسة كلسانه ـ وحيداً كالناجي من المجزرة أو المطرود من الرضا.

□□

صغير من بلاد الغال

(حكاية إسبانية)

□ ترجمة: آنا عكاش *

كان هناك صبي يعيش في إحدى المدن الصغيرة في غاليسيا، التي تقع على حافة الأرض الإسبانية، حيث تتحطم أمواج البحر على الصخور المنحدرة. لم يكن له أقارب سوى أخيه الأكبر، الذي سافر إلى مدينة قادس البعيدة الرائعة، حيث ترتفع صواري السفن كالغابة فوق البحر الأزرق، ويهب الهواء الدافئ في الأشرعة المرحة وينفخها. هناك، كان الأخ الأكبر يحمل أكياس التوابل الثقيلة من السفن إلى الشاطئ ويكسب من ذلك أجراً لا بأس به، أما الأخ الأصغر الذي بقي في الديار فقد اضطر لكسب قوته بنفسه. ولكن ليس من العبث أنه ولد في غاليسيا، فقد كان الصبي جريئاً ولا يعرف معنى اليأس. وهكذا بدأ ببيع الماء المحلى باليانسون، لأنه لم يستطع الحصول على أية بضاعة سوى الماء. ومن الصباح إلى المساء يُسمع صوته الرنان في شوارع المدينة: "من يشعر بالعطش؟ لمن أصب كأساً من الماء البارد الرائع؟!".

أعطى الفقراء والسادة على السواء قطعاً نقدية صغيرة للصبي مقابل كأس من الماء اللذيذ. ولكن ولّت أيام الحر، وهبت ريح باردة من المحيط، ولم يعد أحد يشتري الماء من الغاليّ الصغير النشيط. عندها قرر الصبي أن يسافر إلى أخيه الأكبر إلى مدينة قادس الرائعة، الممتدة على شاطئ البحر الأزرق الدافئ. ذهب إلى المرسى وتكلم مع قبطان سفينة كبيرة ذات علم ملكي على الصارية.

ـ سنيور قبطان، ـ قال الصبي ـ خذني من فضلك إلى مدينة قادس الرائعة حيث ترتفع الصواري كالغابة فوق الأمواج، وينفخ الهواء الدافئ الأشرعة المرحة.

وضع القبطان يديه في جيبي سترته المطرزة بالفضة وأجاب:

ـ حسناً، سأصطحبك إن دفعت لي دوبلتَين.

ـ لا أملك حتى بيزيتا واحدة! ـ هتف الصبي .. ألا توجد أماكن أرخص على سفينتك الكبيرة؟

ضحك القبطان بصوت عال:

ـ لا يليق بفقير مثلك الإبحار تحت العلم الملكي. الأفضل أن تذهب وتبحث عن سفينة قذرة ما، تصحب صعاليكاً من أمثالك.

توجّه الصبي إلى قبطان إحدى السفن الشراعية القديمة ذات أشرعة متسخة وممزقة. وقال بعد أن انحنى باحترام:

* مترجمة من سورية.

ـ سنيور قبطان، خذني من فضلك إلى مدينة قادس الرائعة حيث ترتفع الصواري كالغابة فوق الأمواج، وينفخ الهواء الدافئ الأشرعة المرحة.

أخرج القبطان غليونه المعقوف من فمه ودمدم:

ـ سآخذك إن دفعت بيزيتتين.

ـ لا أملك حتى فلساً واحداً! ـ أجاب الصبي. إن سفينتك رائعة كفاية كي تأخذني بالمجان.

ـ احتفظ بمزحاتك السخيفة لشخص آخر.

ضحك الصبي:

ـ المزحة الناجحة أغلى من المال يا سنيور.

ـ يكفي غناءً. أغرب من هنا. زمجر البحار.

ـ ولكنك محق يا سنيور، ـ أكمل الصبي الغاليّ ـ الأغنية غالية فعلاً، وأنا مستعد أن أبرهن لك على ذلك بالفعل.

ـ كيف ستبرهن لي؟ ـ استغرب القبطان.

ـ آه أيها السنيور المحترم، ـ قال الصبي وهو ينحني بتحية ـ دعنا نعقد اتفاقاً: إن أعجبتك الأغنية التي سأغنيها، ستوصلني بسفينتك إلى قادس دون أن تطلب فلساً مقابل ذلك.

ـ حسناً، أجاب القبطان وقد لوى فمه ـ ولكن ليكن في علمك أنني لا أتحمل الأغاني، وإن لم تعجبني سأرميك عن سطح السفينة كجرو.

قفز الصبي بمهارة إلى سطح السفينة القديمة، وبعد قليل أصبحت السفينة في عرض البحر. كانت تقفز من موجة إلى موجة وتتمايل من جانب إلى آخر، أما القبطان فيجني المال من المسافرين الذين وثقوا بسفينته المهترئة. وأخيراً اقترب من الغالي الصغير.

ـ ادفع، ـ قال القبطان بوجوم، ولكن الصبي بدل أن يمد يده إلى جيبه ليخرج المال، غنى بصوت رنّان، دون أن يعبأ برذاذ الماء المالح الذي يرش كل من يقف على سطح السفينة من الرأس حتى القدمين:

ـ لا تساومني أيها السنيور القبطان

فأنت تقدّم المياه المالحة للجميع

أما أنا فأقدّم المياه الحلوة

أخبرني هل سوّي الحساب بيننا؟

ما أن سمع البحارة هذه الأغنية حتى انفجروا بضحكات صاخبة، ولكن القبطان الصارم لم يبتسم حتى.

ـ هات المال أيها الصعلوك! ـ قال بغضب ـ أغنيتك لا تعجبني.

ولكن الصبي صار يغني بصوت أكثر ارتفاعاً لدرجة أنه طغى على صوت تلاطم الأمواج التي تسوط سطح السفينة، وتبلل أقدام البحارة والركاب:

ـ عبثاً لا تعجبك أغنيتي

يمكنك أن ترميني عن سطح السفينة بالطبع

ولكن البحر كله بمائه المالح

لا يستحق بيزيتا واحدة

إلا أن القبطان لم يسمح له بإتمام أغنيته.

ـ صبي وقح! ـ صرخ القبطان ـ أعطني المال وإلا أغرقتك في البحر كالجرو.

عندها بدأ الصبي الذي لا يعرف اليأس الغناء مجدداً:

ـ لا تخوّفني أيها السنيور القبطان!

لا أريد أن أموت غرقاً كالكلب

الأفضل أن أمد يدي إلى جيبي المثقوب وأخرج منه النقود!

ـ هذه الأغنية تعجبني! ـ قال القبطان وهو يمد يده لأخذ النقود، ولكن الصبي أبعدها وضحك في وجه القبطان:

ـ أنا أعتمد على كلمتك يا سنيور قبطان. الاتفاق أثمن من المال. وطالما أعجبتك أغنيتي فمعنى ذلك أن حسابنا قد صفّي.

وما كان أمام القبطان إلا أن يلوح بيده، ويأمر البحارة بضخ المال من السفينة الرائعة. وبعد ثلاثة أيام وصل الغاليّ الصغير إلى قادس، والتقى على شاطئ البحر الأزرق بأخيه الأكبر الحبيب.

❑❑

في منــزل عتــيق...
في حارة ضيقة ..

❏ ياسين سليماني *

في صغري كنت أعيش مع أهلي في حارة شعبية ضيقة تسكنها أكثر من عشرين عائلة، وكان بيتنا من البيوت العتيقة التي مضت على وجودها عقود قبل الاستقلال، وكنت ألعب مع الكثير من الأطفال الذين يقاربونني سنا، من الذكور والبنات، ورغم أن الزقاق أضيق من أن نلعب فيه ألعابنا المفضلة، ككرة القدم التي كنت ماهراً فيها وقتها، إلا أننا لم نكن نغادره إلا نادراً، وربما هذا ما جعلني أعرف أدق التفاصيل عن الكثير من رفاقي، سواء عزيزاتي البنات، أم أعزائي الأولاد.

"فطيمة" فتاة من بينهم.

كانت تصغرني بنحو سنتين، وتسكن في البيت المقابل لنا مباشرة، بل كانت غرفتها التي تنام فيها، مقابلة لغرفتي، فقد كنت أراها في الكثير من المرات ـ وكانت النافذة التي يزينها شباك مفتوحة تظهر ما بداخلها ـ وهي ترتب ملابسها في خزانتها، وفراشها، ثم تقوم بكنس الغرفة كاملة بخفة فراشة، ومرة رأيتها وهي تبدأ في تغيير ثيابها، وسارعت في إغلاق النافذة حالما انتبهت إلى أن عيونا يمكن أن تتلصص النظر وتخترق أسرارها الأنثوية، وكثيراً ما سمعتها تغني مقطعاً من "سيرة الحب"، وكنت أعرف أنها تقفز كالنحلة من مقطع لآخر، مبتسمة، يفتر ثغرها عن ضحكة ملائكية لا أراها إلا ورغبة عارمة في أخذها إلى حضني تشتعل بصدري.

وكثيراً ما كانت فطيمة تكتشف أني أختلس النظرات إليها، فما تزيد على أن تنظر إلي نظرة لا مدلول لها، ولو أنها بعيدة عن التذمر وأقرب إلى الرضا، ثم تكمل ما بدأته.

ما كنت أعرفه جيداً أن فطيمة كانت تحب البقاء معي، وتعتمد علي في كثير من المرات، وأذكر جيداً أنها تسارع إلي كلما غضبت من طفل أسمعها كلمة لا تروقها، وكانت تستلذ ضربي للأولاد وخوفهم مني، وهناك من سمعته يقول بأنني صديقها وأنها تحبني وتمضي معي أكثر مما تمضيه مع أهلها، ولا تصدق متى يطلع النهار لتلتقي بي، وكنت أفرح لهذه الأقاويل، إذ لم أر من فطيمة حين حكت لي عما سمعته إلا شعوراً بما يشبه الافتخار ونظراتها إلي مكتنزة ببراءة طفل طاهر غرير.

كان هذا في صغرنا ونحن لا نتجاوز الاثنتي عشرة سنة.

---

* قاص ومترجم من الجزائر.

وفي يوم من الأيام، وكانت ليلة رمضانية، بعد الفطور، شعرت بتعب وإرهاق كبيرين، فلجأت إلى سريري لأنام، ولكنني ما إن حاولت الإغفاء، حتى نطت صورة فطيمة إلي وجثمت على صدري لا تريد مفارقتي، وصرت لا أقدر على النوم.. كنت في مساء ذلك اليوم، واقفاً أمام النافذة أسقي نبات "النعناع"، رأيت فطيمة تغير ثيابها، ولأول مرة أشاهدها عارية يظهر كل صدرها، أبيض كما الماس البراق، فيما تضرج ناهداها النافران مضرجين بالحياة.

يومها رغبت فيها زوجة، ثم أخذت أعد على أصابعي كم يلزمني من السنوات حتى أستطيع طلب يدها، ووجدتني صغيراً جداً ولا تزال أمام الكثير من الأميال لأقطعها وحيداً... ومنذ ذلك اليوم أزهر أمل الزواج بها في قلبي، ثم صارت أحلام اليقظة تتسع مداراتها وتكبر، فتخيلت أن الطبيعة سترزقنا بولدين، فأسمي الولد "علاء" والبنت "رانيا" على اسم صديقي القسنطينيين الذين هاجرا إلى لندن قبل سنوات، ثم رحت أتصور كيف أعيش مع زوجتي وابني الحياة المثالية التي قرأت عنها في روايات "دانييل ستيل" وأخصص العطل لزيارة بقاع الأرض المختلفة، كما أربي ابني على العلم والمعرفة، وأكون لهما صديقاً يسمع كل ما يجول بخاطرهما.

بعدما بدأت السنوات تخط تجاعيدها على وجه الحياة، وراح موكب الزمن يسير بي على غير هدى، أخذت كل تلك الأحلام البسيطة، بل ربما الساذجة، تستحيل أماني لا يمكن تحقيقها.

* * *

ولعل والدتي قد انتبهت للأمر، وعرفت تعلقي بفطيمة، لذلك فقد كانت تدعوها بين الفينة والأخرى إلى بيتنا خاصة أن والدي دائم الغياب بحكم عمله، فكانت تتناول الغداء معنا، وأحياناً تشاهد التلفزيون برفقتها، وكانت والدتي تغيب عن ناظرينا بعض الوقت لشأن من شؤونها الكثيرة فتتركني في أروع اللحظات في حياتي: لحظة أن تكون مع من تحب وتشتهي، وحيدين بعيداً عن أنظار الدنيا كلها، وفي بعض الأحيان كانت أمي تحدثني عن الزواج، مازحة مرة وجادة مرات، فكانت صورة فطيمة تسارع إليَّ كخطيبة عربية رقيقة، تجعلني أبتسم رغم أني أحاول المداراة.

كما كنت كثيراً ما آخذ بعض الأطباق، خاصة في أيام رمضان أو العيد، فتفتح لي فطيمة الباب، فأبقى أنظر إليها وابتسامة موحدة تجمعنا، ثم تغلق الباب وأسمعها تخبر والدتها بالأمر، فأقف أمام نافذة غرفتي وأنتظر فأجدها تلبس سترة في غرفتها ثم تغيب لحظات وتخرج حاملة طبقاً، فما تكاد تخطو خطوة حتى أسرع إلى الباب فأفتح بمجرد دقة واحدة بيديها الرقيقتين.

* * *

في الخامسة عشرة من عمري قرر والدي الرحيل من الحارة التي ولدت وتربيت فيها إلى عمارة من العمارات الجديدة التي بنتها الدولة في الطرف الشرقي من المدينة، كنت وقتها أدرس أنا وفطيمة في ذات المدرسة الإكمالية القريبة من البيت، فكان لنا المجال واسعاً لنتحدث بعيداً عن عيون أهل الحارة المتلصصة، وبرحيلنا القسري وجدت نفسي أخلف ورائي أكواماً من الذكريات التي تعبق برائحة الورد، فيما دمعة تكاد ينفرط عقدها بين مقلتي فطيمة وهي ترى الشاحنة (الصوناكوم) تبتلع أثاثنا لتبتعد به على وجهة ذهبت إليها كارهاً، وبقيت فيها نحو عقد من الزمن كارهاً أيضاً. كان الرحيل في الصيف، فكان الوقت كافياً لوالدي لأن

يضمن مسألة نقلنا من مدرسة إلى أخرى، فلم يجد مشكلة في هذا، حتى إذا ما حل موسم الدراسة وجدت نفسي في الإكمالية الجديدة، فأنظر من حولي باحثاً في أوجه كل الدراسات فلا أجد فطيمة.

وكما يفعل الصبية بحياتهم الجديدة انغمست كارهاً في البداية، ثم محاولاً التعود على الأوضاع الجديدة، ولم أر فطيمة لأشهر، بعدما دخلت عربة الأقدار المتجولة إلى أحياء حياتنا ووزعت بضائع الحزن في قلوبنا.

وفي أول فرصة سنحت لزيارة حارتنا قيل لي أن أهل فطيمة رحلوا بعد رحيلنا بأسابيع قليلة!! شعرت بالبرد يأكل عظامي، ثم وكأن قلبي أصبح علبة فارغة يحركها الهواء فتبعث صريراً مؤلماً، هناك شيء خاطئ حدث في كل هذا، من منا تسبب في هذا الفراق؟؟

أجل... في هذه اللحظة وقفت وجهاً لوجه أمام عنت الفراق.. شعرت بالاختناق فغادرت ملتحفاً بالخيبة أحمل حزناً بحجم معالم الأرض... كان هناك مشاعر تهمس وراء أذني: لا تذهب... ومع ذلك واصلت المسير دمية في أرض اليباب.

***

لم أكن من الناس الذين ينسون أحباءهم بيسر، فأغلب الذين درست معهم في الجامعة ـ بعد ذلك بسنوات ـ وكانت لدي علاقات طيبة معهم لا زلت أتذكرهم بل وأحن للقائهم، ودليل ذلك أن بعضهم يعيش في مدن جنوبية تبعد عنا مئات الأميال أذهب إلى رؤيتهم كلما وجدت فرصة، بل إن هناك منهم من أذهب إليه في الصيف، وهو ما يجعل عائلتي تقول متهكمة: وهل هناك من يزور الصحراء في عز الصيف!! كما أذكر أن أحد أصدقائي في الجامعة تعرض لوعكة صحية، فتركت دراستي ومحاضراتي وأخذت سيارة إلى مدينته التي لم أزرها من قبل، ورحت أسأل عنه وأتقصى حتى وصلت إليه... فقال لي: أنت الوحيد من الأصدقاء من زارني، البقية لم يكلفوا أنفسهم حتى مجرد الاتصال. وكان أكثر كرماً مني فقد عرفني على عائلته ثم دعاني لغداء ملكي لا أزال أستشعر حلاوته في لساني كلما تذكرته.

***

كان بيتنا الجديد في الطابق الرابع من العمارة، يكاد يطل على جميع فجائع الحياة التي خلقها الرب، أطل على نافذة غرفتي لا أجد فطيمة، ولا بيتها العتيق، لا ثياب تعلق، لا فراش يرتب، ولا نافذة توصد في وجهة العيون المتلصصة. هناك في ظهر عمارتنا ـ لا سقتها الأقدار ـ تقبع ملحقة لأفراد الحماية المدنية، الكسالى في كل وقت، من بينهم جار لنا لا يعرف أبناؤه إلا الشجار، وكلما تعالى صراخهم وسبهم وشتمهم تهاوت والدتهم كأوراق خريفية، فيسارع زوجها في جلب سيارة الحماية المدنية لتنقلها إلى المستشفى... حدث هذا كثيراً، كما أن أبناءها الذين يدخلون السجن كما ندخل نحن إلى البقالية ويمضون أيامهم هناك بهدوء وراحة كما نمضيه في فنادق ذات النجوم، ولا يخرجون منه إلا ليعودوا إليه وكأنهم وقعوا عقداً معه لمدى الحياة. كانت العمارة أشبه بمستشفى للمجانين، يمكن أن تستيقظ في الواحدة فجراً على صراخ امرأة طردها زوجها من المنزل، أو على هذيانات شاب مخمور عاد إلى بيته فلم يرض أهله إدخاله، أو على عويل امرأة العامل في الحماية المدنية وهم يأخذون ابنها إلى السجن (والغريب أنها تصرخ وتلطم وجهها وتحفر ندوباً فيه في كل مرة يأخذونهم

إلى السجن، بالدهشة والحيرة العظمى وكأنها لم تكتسب أية خبرة في التعامل مع دخول أبنائها السجن بعد كل تلك المرات).

في وسط هذه الدوامة كنت أسائل نفسي: أين بيتنا العتيق؟ وأين جارة أفتح نافذتي فتشرق بوجهها الكريم؟

مضى زمن طويل على رحيلنا، مكثنا في بيتنا بالعمارة نحو عشر سنوات أخرى، مضت عذابا يوميا خفف من وطأته أني كنت أختلف إلى الجامعة فأبتعد عن المدينة لأسابيع في كل مرة، ثم شاءت الطبيعة أن نرحل إلى بيت جديد... كنت متخوفاً من الرحيل إلى بيت تعيس كهذا، ولكن الأقدار لطفت بنا... بل كان لطفها أكبر مما كنت أتمنى.

كان المنزل الجديد في الحارة نفسها التي تربيت فيها، يفصله عن منزلنا العتيق خمسة بيوت، أطل من نافذة غرفتي فأجد من هناك بيت حبيبتي الصغيرة يراوح مكانه، كما هو لم يتغير، ولو أني كنت أرى فيه ذبولاً وانغماساً نحو الحزن، يسكنه رجل ثلاثيني مع زوجته وابنيه التوأم... يشمله سكون كأن أصحابه خرس، فقد برحيل أصحابه الأصليين بهجة الحياة فلم يعد سعيداً كما كان.

عندما أعود إلى البيت في أوقات الظلام، تكون الحارة صامتة كأنها لم تكن منذ سويعات متخمة بالضجيج، أقف أمام غرفة حبيبتي، أنظر إليها ملياً وخيالات ابتساماتها المبهرة تتوهج تحت نور القمر، أسائلها: أين أنت يا ساكنة قلبي؟ فلا ترد.

يبقى سؤال ينخر قلبي كلما لفحت قلبي ذكرى حبي القديم: هل تتذكر فطيمة حبنا كما أتذكره؟ وهل تحن إلي أيامنا السالفة كما أحن؟

لا أعرف.



وجيه البارودي

الطبيب الشاعر الذي حمل هموم أمته

(دروس من شعره)

❑ محمد عيد الخربوطلي *

مقدمة:



ضم مجلس لفيفاً من المثقفين وجرى حوار طويل، ومما تحاورنا به موضوع ا لشعر بشكل عام والشعر الغزلي بشكل خاص، فإذا ببعض مثقفينا الكبار وله عشرات المؤلفات، ونحن في خضم الحديث عن غزل الطبيب الشاعر وجيه البارودي، إذا بصاحبنا يحلل شخصية فخري البارودي الوطني المعروف بمجالسه السياسية والأدبية والفنية، وعندما صوبت له إننا نتحدث عن وجيه البارودي وليس فخري البارودي قال: "لعل أحداً لم يسمع به" قلت له: "إنه شاعر حماة وعاشقها لا تسمع به!"، وهو الذي مضى على وفاته أكثر من عشر سنوات وسمع به من بالمشرق والمغرب وظهر المرات العديدة في وسائل الإعلام، وكتبت عنه الصحف والمجلات العربية الكثير، خاصة ما كتبه النقاد حول شعره الغزلي والسياسي والاجتماعي.

هذه الحادثة ذكرتني ببعض أهل العلم الذين يتصدرون المجالس، وذكر في أحد مجالسه أن القصيدة العمرية نظمها الخديوي إسماعيل، وصححت له ذلك بأن صاحبها هو الشاعر الخالد الذكر حافظ إبراهيم، لكنه أصرّ على قوله، فقلت له: "إن الخديوي إسماعيل لم ينظم الشعر وأشك في أنه يتقن العربية".

أسوق هاتين الحادثتين لأدخل في حديثي عن الشاعر الكبير الطبيب وجيه البارودي، ابن حماة الذي لم ينفصل عنها طوال حياته.

الدكتور الشاعر وجيه البارودي:

ولد الدكتور وجيه البارودي في آذار 1906م في حماة، وهو الولد الأول لعبد الحسيب البارودي وبهيجة العلواني.

---

* كاتب من سورية.

درس في الكُتَّاب ثم دخل مدرسة ترقي الوطن، وتوقف عن متابعة الدراسة بسبب الحرب العالمية الأولى.

في نهاية الحرب أوفدته عائلته مع عشرة من أولاد عمومته إلى الكلية السورية الإنجيلية في بيروت عام 1918، وأمضى فيها 14 عاماً، درس خلالها المرحلة الابتدائية والثانوية والجامعية، إلى أن تخرج منها طبيباً عام 1932.

تعرف خلال دراسته هناك بالشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان والشاعر العراقي حافظ جميل والأديب اللبناني عمر فروخ، فشكلوا سوية دار الندوة، وباشروا في نظم القصائد المشتركة، فبرع إبراهيم طوقان في الوطنيات، وحافظ جميل في الاجتماعيات، أما شاعرنا البارودي فاختص في نظمه لشعر الغزل.

عاد إلى حماة في عام تخرجه وافتتح عيادته الطبية ليعمل فيها ليل نهار لمدة 63 سنة، ضارباً الرقم القياسي عالمياً في استمرارية العمل، لذلك كرمته وزارة الصحة ومدينة حماة عام 1975 عند بلوغه السبعين من عمره.

أصدر ديوانه الأول (بيني وبين الغواني) عام 1950 وأعاد طباعته ثانية عام 1971.

أصدر ديوانه الثاني (كذا أنا) في عام 1971.

أصدر ديوانه الثالث (سيد العشاق) في عام 1994.

ديوانه الأخير (حصاد التسعين) كان محفوظاً في مكتبة راويته وليد قنباز لغاية عام 1996، ولا ندري ما فعل الدهر به بعد وفاة قنباز.

أدى فريضة الحج في عام 1995، مما جعل قريحته تشدو بالأشعار الروحانية وقد ضمنها ديوانه الأخير حصاد التسعين.

توفي في الساعة الثانية من صباح يوم الأحد في الحادي عشر من شباط لعام 1996م.

كان الشاعر الطبيب وجيه البارودي صاحب رسالة علوية أوصلها إلى الناس عبر طريقين اثنين، طريق الطب وطريق الشعر. وفي ذلك يقول:

أتيتُ إلى الدنيا طبيباً وشاعراً
اداوي بطبي الجسم والروح بالشعر
أروح على المحموم، أشفي أوامه
بأجمع ما أوتيت من قوة الفكر
فأسقيه من روحي رحيقاً، ومن يدي
مريراً، فيشفى بالرحيق أو المرُّ

ومنذ بدايته عاش مع الفقراء وللفقراء فلقب بأبي الفقراء، ومن شعره في ذلك:

وبيني وبين المال قامت عداوةٌ
فأصبحت أرضى باليسير من اليسر
وأنشأت بين الطب والفقر إلفةً
مشيت بها في ظلِّ ألوية النصر

الشعر عند البارودي عشق ورسالة:

كان شعر وجيه البارودي يدعو إلى عدة أمور، فهو لم يقف عند الغزل فقط وإن اشتهر به، بل تعداه إلى هموم قومه والناس جميعاً، وسنتحدث عن بعض ما يدعو إليه بشعره.

نبذ التقاليد السيئة:

انتبه الشاعر إلى العادات والتقاليد السيئة فنبذها وحاربها، ووقف منها موقف المهاجم العنيد ولم يستسلم لها أبداً، مع أن ذلك كلفه الكثير من تشهير وهجوم، فقد قال في ذلك عام 1934م:

يا أيها القوم مهلاً
وأنصتوا لي قليلاً

اليوم صار قبيحاً
ما كان أمس جميلا
هذي التقاليدُ أضحت
في عصرنا تدجيلا
الغرب يبني صروحاً
والشرق يبكي الطلولا
في الغرب طاروا نسوراً
وسخروا المستحيلا
والشرقُ ظلٌّ يناجي
أهل القرون الأولى

فهو يحارب التواكل والكسل والجهل الذي أصاب أمته العربية والإسلامية، ويبين لهم أمراضهم التي ابتلوا بها، ويدعوهم إلى نبذ الجهل والتعصب الأعمى، وإلى اللحاق بركب الحضارة، فالدين ليس مسكنة وتواكلاً وكسلاً، إنما الدين علم وعملٌ، فهو لاحظ أن الغرب قد غزا الفضاء ومازال الشرق يتمسح بالقبور، فكيف لأمة هكذا حالها أن تنهض وتسبق الغرب، مع أنهم يتغنون دائماً بحضاراتهم السابقة، لكن ما الذي قدمناه نحن؟ ومع ذلك بقي الكثير يحارب فنون العلم والتقدم وركائز الحضارة، بل الأكثر من ذلك فعلوا! إنهم مازالوا يقيدون العقول فقال في ذلك في عام 1995 قبل رحيله بأربعة أشهر فقط:

المعشر الجهلاء أعداء الفنون الراقيه
كانوا ومازالوا قيوداً للعقول الواعيه
المقبل الموبوء بالأزمات يطرق بابيه
وأنا الغني فكيف أحوال العفاة القاسية
لا منقذ مما نعاني والجهالة طاغية

البؤساء والمترفون في شعر وجيه البارودي:

كان فقر الفقراء في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين فقراً أسود، والفقراء هم الأغلبية الساحقة في الأرياف، وفي مدينة تشبه الأرياف حيث اعتمادها يومئذ على الزراعة والرعي مع قليل من الحرف.

شاهد شاعرنا مناظر البؤس هذه وطرقت أذنيه مما أدمى فؤاده، فأعلن أن مجتمعه بعيد جداً عن العالم المنشود مادام عمل الفقير الجائع وسيلة لترف الغني المتخم.

لقد حزّ في نفسه أن يتضور الآلاف جوعاً بسبب عدم توافر الدخل الكافي لهم على الرغم من جهدهم المنتج، لأن إنتاجهم تلتهمه حفنة من المستغلين الذين ينالون ما يشاؤون من ضروب المتعة ووسائل الرفاهية، أكثرية لا تحصّل القوت الضروري والماء الصحي الكافي، وقلة قليلة متسلطة منفتحة على الاستهلاك الواسع ومعاملة الكماليات كالضروريات باعتبارها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من حياته.. لذلك نرى شاعرنا قد عالج هذه الظاهرة في عدد من قصائده أهمها (الحمراء) التي يقول فيها:

مررتُ أمسي على العافين أسألهم
ما تبتغون أجابوا الخبز والماء
ومر بي مترف يشكو فقلت له
مم اشتكيت فقال: العيش أعباء
سيارتي فقدت في اللون جدتها
أريد أخرى لها شكل ولألاءُ

وقال فيها:

قوم تضور بالآلاف من سغب
وحفنة لهم في العيش ما شاؤوا

ووصف حال الفقراء الذين آثروا به فقال:

هـذي الـدنانير صيغت مـن تعاستكم

في ومـضها للفقـير الـنفس إغـراء

لا أرهـب المـترف الزاهـي بثـروته

لـولاكم يـده المـلساء شـلاء

أولاكـم سـيفه البـتار منـثلم

وقـصره خـرب والأرض جـرداء

وقد صور الحجج التي يتشبث بها المستغلون لإضفاء الشرعية على امتيازاتهم، فتارة يعلنون أنهم يأتون إلى الدنيا متفوقين بحكم الوراثة، فيرد عليهم شاعرنا بقول يرجعهم به إلى أصلهم فكل البشر ينحدرون من أصل واحد وخلقوا من طينة واحدة:

قالـوا أتينـا إلى الدنـيا أكاسـرة

ألـستم إخـوة والأم حـواء

مـن تـربة الأرض أجـساد العفـاة فهـل

مـن جـورة الـنار أنـتم يـا أعـزاء



ويعود ثانية إلى المتسلطين المستغلين سذاجة الفقراء وجهلهم ويسكتونهم باسم الدين عن حقوقهم، فهؤلاء المستغلون يحتمون بتعليمات الدين فهم يطوعون هذه التعليمات لخدمة ذاتهم ولظهورهم وكيف لا وهم المتاجرون بالدين، فيقتنع الفقير لجهله بالدين بما يقولونه لهم، وكذلك لعب رجال الدين والمتظاهرون بالدين دور السجان الفكري، إذ يمنعون الشعب من التفكير السليم والتوصل إلى حقيقة الوضع الاجتماعي الاقتصادي، يقول شاعرنا في هذا الأمر:

رأى الغـني حقـوقاً لا حـدود لهـا

وفي الـشريعة تبريـر وإفـتاء

وقال في قصيدته (الطبيب الشاعر):

وفي بـورة الأوبـاء عـشتم سـلاحكم

دعـاء وتعـويذ وزيـف مـن الـسحر

أما في قصيدته (الإرث) فيقول:

وقالـوا الإلـه قـضى بالـذي

اتبعـنا وأفتـى جمـيع القـضاة

فـيا رب باسمـك كـم توجـوا

جـناة وكـم أهلـوا مـن ثقـاة

وكـم حللـوا ثـم كـم حـرموا

فـصول مـآس مـن المـضحكات

ويعود الشاعر لمحاربة المستغلين الذين يرفعون الشعارات البراقة التي لا تحقق، وهم بذلك يقصدون التلاعب باسم حرية الفكر فيقول فيهم:

حـرية الفكـر وهـم يـسحرون بـه

المرضـى وكـيف بـوهم يُقْمَـعُ الـداءُ

حـرية الفكـر أحـلام إذا صـدقت

لم يـبق في الأرض للـشيطان أبـناءُ

ويستمر المتسلطون بوعودهم للفقراء المساكين، وفي الواقع ما هي إلاّ وعود جوفاء، ويستمرون بجبروتهم وظلمهم فيقول:

وجاء العفاة بآلامهم
وقالوا على بابكم ساهرون
صبرتم طويلاً فلا تقنطوا
هنيئاً لكم أيها الصابرون
سنبني قصوراً مثالية
وجنات عدن بها تنعمون
وعود من المطل معسولة
ينام على لحنها الموجعون

ولم يكتف هؤلاء بوعودهم الكاذبة، بل استخدموا أموالهم لتمزيق الأمة الفقيرة، فقال شاعرنا في هذه الحالة:

غدت تفرقكم أمواله شيعا
فبعضكم طمعاً للبعض أعداء

موقفه من المتسلطين:

وكان وجيه البارودي ممن فقد الثقة في القيادات التي تصدرت الصفوف أيام عهد الانتداب الفرنسي، فقد رأى فيها امتداداً للمتسلطين والتسلط، فما كان من هذه القيادات إلاّ أن استخدمت الفقراء الذين يعتبر نفسه أقوى نصير لهم في ردعه وأمثاله مما أثر في نفسه على المدى البعيد، فيقول في ذلك:

نادوا بالاستقلال واحتجوا
على كيد العداة
فإذا بحثنا لم نجده
وإن سألنا قيل آت
لما فضحنا الأمر قالوا
تلك شرذمة العصاة
بعثوا لنا السفهاء بالعشرات
لا بل بالمئات
هذا الأمير على الحفاة
ذاك سلطان العراة

وفي تلك الأيام كان شاعرنا يذهب إلى أن الثورة هي الطريق الوحيد الذي يحصل به الفقراء على حقوقهم ويحققون ذاتيتهم، كما كان يرى نفسه قائداً لهذه الثورة أو مفكرها الرائد فيقول:

يا معدمون أفيقوا من جهالتكم
يا من حياتكم نتن وأوباء
ويا أرقاء عهد الرق طال بكم
أما أتاكم عن التحرير أنباء
لا بد للأرض من يوم تثور به
والشمس من حنق في الأفق حمراء
ويا أيها العافون بيني وبينكم
من الحب ما بيني وبين أخ بر
أرى فيكم الحب الأكيد ولا أرى
لدى مترف حبا سوى المكر والغدر
صبرتم على جور الزمان جهالة
وجاء زمان العلم يطغى على الصبر
فيا أيها الموتى أفيقوا ابن مريم
أتاكم ينادي بالقيامة والحشر
أفيقوا فإني من سحيق ترابكم
أبدع ألواناً تشع من التبر

ويستمر شاعرنا متحمساً يبني النضال والعلم، ويرشح نفسه للانتخابات واثقاً أن له رصيداً كبيراً عند الفقراء، طالما عالجهم وشاركهم همومهم ودافع عنهم، وكيف لا يثق بهم وهو طبيبهم المجاني، لكنه سقط في انتخابات 1949 سقوطاً مشرفاً، فثار على الفقراء الذين انتخبوا الدجالين والمشعوذين والمتاجرين بضمير الأمة وعرق الفقراء، فقال في ذلك:

إذا جحد الذوات يدي فإني

لأعجب كيف يجحدني العفاة

أيخفق عالم والعلم نور

وتظفر بالنيابة شعوذات

وحق له أن ينزعج من الفقراء، وكيف لا وهو دائماً بصفهم، ينزل إلى مستواهم، ويعالجهم مجاناً، وكان دائماً يأخذ بأيديهم للخير والصواب والعلم والمعرفة، ومع كل ذلك خذلوه. وقال له بعضهم ارحل واترك الفقراء، فلست تستفيد منهم لا مالاً ولا جاهاً ولا حتى صوتاً ينتخبك. أجابهم بقوله:

ويقول لي صحبي ارتحل

فالأرض واسعة وصفو العيش للرواد

أخشى على الفقراء يفتقرون لي

فطبابة الأغرار كيد أعاد

وأكثر من ذلك، إنه تصور مجتمعه خالياً من الفقر، فقد صار مجتمعاً مثالياً، فالغني يعطف على الفقير، والقوي يساعد الضعيف، وتُركت الخلافات والمطامع، فقال:

تعالوا نعش في روضة الحب إخوة

كما يرتعي السرب الوديع من الطير

فلا حاسد يرنو إلى رزق جاره

ولا وارث يبكي على إرثه الذري

ويسعى جميع الناس شرقاً ومغرباً

لإسعاد كل الناس في المذهب الحر

وقد زال عنا البغض والسخط والأذى

وعم الهنا واستوصلت شأفة الفقر

4ـ الحياة عند البارودي:

كان شاعرنا من المقبلين على الحياة الداعين إليها وإلى الاستمتاع بمباهجها وطبيعتها ومحاسنها، فهو يزرع التفاؤل في جدب النفس وقحط الأرواح، فيقول في ذلك:

فلا أقول ليوم ولّى عساك تعود

الروض روضي، ودأبي الهيام والتغريد

وينادي البارودي في شعره المسنين للإقبال على الحياة وعدم النكوث عن اللهو، ويأمرهم بالحب فالحب يعيد الشباب، ويدعو على المرض بالهروب، فالحياة جديرة بالحياة، فيقول:

ألا أيها القوم المسنونُ أقبلوا

إلى اللهو، لا تُصغوا لنُصح طبيب

أحِبُّوا، أحبوا، فالهوى يبعثُ الصبّا

أحبوا فإن الحب غير معيب

إلى الرقص والألحان في ركن حانةٍ

إلى شحذ أبصارٍ وحثِّ قلوب

وبين ندامى من مغنٍّ، وعازفٍ

مجيد، وصبٍّ شاعرٍ وأديب

إذا كان هذا، فالحياة جديرة

بعيش، وإلاّ يا نوائب نوبي

ولكثرة ما دعى للتعلق بالحياة ولكثرة شعره الغزلي وهو يقارب التسعين من عمره، سئل هل يبقى

لدى ابن التسعين شيء من الحرارة، فأجاب وهو في هذا العمر مستمتعاً بالجسم القوي والقلب الصارم والحواس المتوفرة:

فأجبتها التسعون شوطٌ أول
لي بعدها في الحبِّ شوط ثانِ
ولربما الثاني أشدُّ ضراوةً
فاستقبلي بحرارة عصياني
أنا للمئين مراهقٌ، لا تعجبي
من شرَّتي، سأظل في ريعاني
أنا لا أغالي، صدّقي، أو كذّبي
فلدى امتحاني ينجلي برهاني

بحق هو سيد العشاق قولاً وفعلاً، وإن تراجع جسده وتقهقرت أعضاؤه وشعر بقرب نهايته، إلاّ أنه بقي شاعراً عاشقاً فيقول:

يعجب الناس كيف يهوى مُسنٌّ
في الثمانين قوَّس الدهر ظهره
خبرَ الحبَّ يافعاً، ثم كهلاً
ثم شيخاً، فازداد عزماً وخبره
وهو أصبى فتوةً في الثمانين
وأدهى من المراهق شرَّه

وقال أيضاً:

على سنينِ الحياة يشيخُ غيري
ويدهمه الفناء فلا يقاوم
ولكنّي سأبقى في شبابي
طريفٍ، مفعم بالحب دائم

ومع كل ما قاله إلاّ أنه اعترف بأن شبابه قد ولّى، فقد بدأ يشعر بالرجوع إلى الخلف، وإن بقي قلبه عاشقاً والنفس تتحسر ألماً وحسرة أمام هذه الحقيقة المرّة، ولا بد أن يأتي الشتاء بعد صيف وربيع مزهر، فيقول:

رغم اعتقادي بالشباب وبعثه
مازت أشعر أنني أتقهقر
قلبي يحلّق في الهوى مترنماً
وأنا بعجزي قاعدٌ أتحسّر
لا تغفليني، فالخريف مودِّعٌ
تلوي بمجد صباه ريح صرصر
مهما نُجمِّل بالرجاء نفوسَنا
يأتِ الشتاء، وسوف لا يتأخر

وبعد أن تعبت عيناه وضعف سمعه وصار جسمه ضعيفاً يصف حاله فيقول:

أحبتي إلى غايتي في منتهى التّعب
كأن ساقيَّ قضبانٌ من الحطب
فإن أكلت فأكلي جدُّ مختصرٍ
من الخضار وحبّاتٍ من العنب
وقد عميتُ فلا قبيحٌ يمجُّ ولا
حسنٌ له رعشةٌ للحب في عصبي
كذاك وقرٌ بسمعي ازداد في كبري
فلا غناءٌ، ولا عزفٌ يؤثر بي

ومع كل ما حل به لم يستسلم للأمراض التي حاقت به، فقد بقي عاشقاً بحواسه التي بقيت شابة من شم وذوق ولمس وعبر عنها بقوله:

شمي وذوقي ولمسي جلُّ ما بقيت
من الشعور، فلم أقلع عن اللعب

روحانيات البايروتي:

عندما ألمّ به مرض ... قبل وفاته، انشرحت ملامحه بشعر ملئ بالإيمان، فبدا روحه تحلق في السماء متشوقة بمرضاة الرحمن، ويعبر عن حالة هذا بقوله:

وقد حوصرت وقامت البيئة تحتشدا
وإني مللت شوال دونما تعب
وفي فؤادي إيمان يزينه
سمو روح من الدنيا وسموّ نبي
لعلني شرواني بطهر ونفسي الخالدة
وبات محبي في داع من الحجب
وزادنا السوال في خشيتها انتشت
فلا تحكي من فيها من الريب
حتى تمر بحضرة الخالق مراحمنا
وقد صرنا وحتى الآن لم يجب

د. معايير الرجال عند البايروتي

ولم يقف في نفس البايروتي أن الأعمال الجليلة للرجال هي المعايير الصحيحة التي بها يقومون، وفيها تظهر امرئ عظمة فيها يحسن، وما عدا ذلك من مظاهر وأموال وألقاب شكليات زائفة لا يُحفل بها ولا يهتم بها، وهذا ما عبر عنه حينما قال:

لقد ضلّ قومي فقاسوا الرجال
بما يملكون وما يظهرون
وكانت قومي قست الرجال
بما يحسنون وما يعملون

بهذا النهج عاش البايروتي شاعراً أصيلاً وطبيباً أصيلاً في وقت واحد، هذه الأصالة هي التي عملت في نفسها عناصر الديمومة والاستمرار، لأنها انعقدت على الثوابت وتجنبت من أشكال الفناء، وبذلك تجاوزت حدود الزمن وحلقت في سماء الخلود. وتول

مظاهر أصالته بجمعه الطب والشعر لا على وجه الحرفة وحسن الممارسة، إنما على وجه التبحر والتعمق والتحقيق، فكان شاعر الأطباء وطبيب الشعراء، لا يجور أحدهما على الآخر، بل أعطى كلاً حقه فقال:

سموت بالطب ما طاولت الشعر
من الشعر لا بل إن الطب أرهقني
في ... من طب ومن أدب
... ما أحد في العلمين يدركني



الخاتمة

صباح يوم الأحد في الحادي عشر من شباط لعام 1996، خسر العالم العربي بموته طبيباً شاعراً، طبيباً إنساناً معطاء سيد العشاق وسيد الأطباء، بعد أن ملأ دنياه بالرحيق السلسل والعبق الرومانسي والشعر العذب الندي، وطيبه الخلوق، وعطيه لا يعرف الكلل:

أنا حيٌّ بالمعجزات تعالي
ويشعر الذي يظل طريحاً
وكل ... وحبي
سوف ألقى ... أبدياً

وقد قيل في رثاء الشاعر فيما قاله فيه ابن عمه محمود البايروتي:

عشتَ بالحب ساحراً مسحورا
أترى كنت للهوى منذورا
ملك الحب رافع بيديه
علم الحب خافقاً منشورا
شاعراً يرسل الكلام نظيماً
فتراه من لينه منشورا
حلبي هواك أم فارسي
حسبك اليوم في الهوى تزويرا
شاعراً يملأ المسامع شدواً
ومشيراً يحاول التطويرا

وقال فيه عبد اللطيف محرز:

رأيته ضاحك العينين مبتهجاً
وقد تألق حسناً ناضراً وصبا
والحور من حوله تختال عاشقةً
تهتز من فرحة اللقيا به طربا
يا صاحبي عشتَ مجد الله معرفةً
ما غاب إشراقُه عني وما غَرُبا
عبدتَه عملاً بالعلم مقترناً
وما اكتفيتَ به سمعاً ولا كُتُبا
عبدته واحةً للحب وارفةً
في كل ما خطّه قلبي وما كتبا

أما محمد منذر لطفي فقد قال فيه:

أسفي على نجم القريض يغورُ
فيغيب عن دنيا القريض أميرُ
أسفي على زين الرجال وقد مضى
والذكر منه على الزمان عطور
أوجيه يا بوح الكنار وعزفه
الحبُّ عندك غامرُ وأثير
الخالدات وهل أتاك حديثها؟
شعرٌ كأعراس الصباح منير
أوجيه يا ورداً ذوى في روضه
هذي حماة مدامع وزفير
ستظل تحيا في النفوس خمائلاً
فالروض يحفظه شذا وعطور

رحم الله الشاعر الطبيب الإنسان، هذا الرجل الذي أخذ بأيدي الفقراء، كما أخذ بيد الجهلاء، رحم الله وجيه البارودي صاحب الآراء الاجتماعية التي تشهد له بأنه عاشق لقومه، ويتمنى لكل فرد الحياة الحسنة والعيش الرغيد، كما كان يتمنى لأمته أن تسبق كل الأمم كما كانت ولهذا بحث خاص.

المراجع:

1 - مجلة الثقافة – عدد خاص عن وجيه البارودي – آب 1996.
2 - آخر شياطين الشعر – سهيل العثمان – ط 1 اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1989.
3 - مئوية وجيه البارودي – د. راتب سكر – البعث العدد 12831.
4 - في عالم الطبيب الشاعر – وليد قنباز – الثقافة – آب 1996.
5 - أصالة البارودي – محمود فاخوري – الثقافة – آب 1996.
6 - مقابلة تلفزيونية أجريت معه عام 1983.
7 - مقابلة مع وجيه البارودي مجلة صوت العرب العدد 5 – 6 ، 1987.
8- مقابلة مع وجيه البارودي – صحيفة البعث العدد 8360.

□□

الــــشاعر المفكّـــــر، واستلهام الثقافة البشرية

(نص " هكذا نتكلم يا زرادشت" أنموذجاً)

□ نزار بريك هنيدي *

ليس الشعر مجرّد تعبير مباشر عن الانفعالات الآنية، أو العواطف البسيطة، التي تعتري الشاعر في مواجهته لما يصدر عن العالم المحيط به من محرّضات ومؤثرات مختلفة. فالتنهّد والتوجّع لا مكان لهما في الشعر، حتى يصبحا أشكالاً عقلية، على حدّ قول (فاليري)(1). وإذا كنا قد تعودنا على مطالبة الشاعر بالنظر في أعماق قلبه، فإن (ت.س. إليوت) يطالبه زيادة على ذلك، بالنظر في تلافيف دماغه وجهازه العصبي، أي في مخزونه الثقافي والفكري (2). فالملكات الفطرية التي اصطلحنا على تسميتها بالموهبة، لا تكفي وحدها لخلق نص شعري حقيقي. كما إن الإلهام وحده لا يهدي الشاعر، بل يغريه ويغويه ولا يفضي به إلى شيء ذي قيمة، كما قال الشاعر الألماني (جوتفريد بن) (3). ولذلك فقد أصبح النموذج الأسمى في العصر الحديث هو (الشاعر المفكر) على حد تعبير الشاعرة الألمانية (اليزابيت لانجيسر) (4)

أما الوظيفة الأسمى للشاعر، فقد أصبحت تجاوز الرؤية المباشرة لأشياء وأحداث الواقع، وتخطّي الانفعال المباشر بها، والنفاذ إلى أعماق دلالاتها، واستبطان معانيها وسبر أغوار حقيقتها، وصولاً إلى لحظة (الكشف) التي تشكّل جوهر الفعل الشعري، وتتيح للشاعر أن يرى ما لا يراه غيره، ويقول ما ليس بوسع اللغة العادية أن تقوله.

ولا شك أن الشاعر لن يتمكن من القيام بوظيفته هذه، إلا إذا وقف في نقطة علوية، يشرف منها على الزمان بكامله، وعلى المكان بمجموعه. فيرى الزمان وقد تجمّد واتحدّت أطرافه الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في كتلة زمنية واحدة، ويرى المكان، وقد التصقت أرجاؤه البعيدة في ملعب واحد تجول فيه الشعوب جميعها، وتصول فيه الأفكار والرؤى والأساطير والآمال والتطلعات، مما يتيح للشاعر، في لحظة الخلق الشعري، أن يكتنز بعصارات إنجازات البشرية في عصورها وأمصارها جميعها، ومن ثم يصبح قادراً على شحن رؤيته ليخطو خطوته المتفردّة باتجاه السريّ والغامض والمجهول.

* شاعر وباحث من سورية.

وبهذا المعنى، فإن علاقة الشاعر بالانجازات الفكرية والفنية للشعوب الأخرى ليست علاقة استعارة أو تأثر وتأثير كما اعتدنا أن نقول، وإنما هي علاقة تملك حقيقي، لأن الشاعر الأصيل هو الوارث الشرعي لجميع ما أبدعته الإنسانية في مشوارها الطويل وبذلك يكون الشاعر صوت الجوهر الإنساني، أو على الأقل، واحداً من تجليّات هذا الصوت.

ويمكن لنا أن نتأمّل ذلك في الكتاب الجديد الذي أصدره الشاعر الدكتور شاكر مطلق، وحمل عنوان (هكذا نتكلم يا زرادشت) (5). بل إن تأمّل العنوان وحده، وهو العتبة النصيّة الأولى، كفيل بأن ندرك كيف ألغى الشاعر الحدود الواهية التي تكسر الزمن إلى قطع منفصلة، وأعاد صهر الشظايا في برهة واحدة، يمكن أن نرى فيها اتحاد ثلاثة عصور على الأقل، كانت تبدو للمؤرخ شديدة التباعد والانفصال. يعود العصر الأول إلى القرن الثامن قبل الميلاد، عندما ظهر النبي الفارسي القديم (زرادشت) القائل بالصراع الأزلي لإله النور (أهريمازدا) وإله الظلام (أهريمان)، والذي بشر بتعاليمه في كتابه المقدس (الأفستا) أو المعرفة. ويتجلى هذا العصر في بنية العنوان من خلال الظهور الصريح لاسم (زرادشت) فيه. أما العصر الثاني فيستحضره العنوان من خلال الصيغة اللغوية للجملة التي يتكوّن منها (هكذا نتكلم يا زرادشت) التي توقظ فينا مباشرة الجملة الأصل: (هكذا تكلم زرادشت)، فنستعيد القرن التاسع عشر الميلادي الذي عاش فيه الفيلسوف والشاعر الألماني فريدريك نيتشه. بينما تقودنا صيغة الفعل المضارع للفظة (نتكلم) التي تشكّل مركز جملة العنوان، إلى العصر الحاضر، أو العقد الأول من الألفية الثالثة.كما ضمّ الشاعر أشتات المكان، فجمع بلاد فارس (موطن زرادشت) مع ألمانيا (وطن نيتشه) في بقعة مكانية صغيرة هي مكتبه في مدينة (حمص) حيث باشر عمله الشعري هذا.

وإذا انتقلنا من العنوان إلى المتن، لبدا لنا الشاعر وكأنه ساحر أو عرّاف، وضع أمامه بللورة سحرية، ملأها بسائل، ما هو إلا ماء الزمان بعد أن قطّره في إنبيق رؤيته الشاملة، وألقى فيها شظايا المكان، فتجمّعت البقاع المتناثرة، وتجاورت المدن الأسطورية مع المدن القديمة والحديثة من جميع أرجاء المعمورة، فبتنا نرى الوركاء مع الدار البيضاء، وسمرقند وأسوان وبكّة والسودان وآشور وبابل وسومر والقدس وبغداد في مدار واحد. كما جمع الشاعر في بللورته أهم رموز الوجود الإنساني، من أنبياء وفلاسفة وأبطال أسطوريين وشعراء وغيرهم، بعد أن تجرّدوا من شروط وجودهم، وراحوا يسبحون داخل البللورة جنباً إلى جنب. ومنهم آدم وقابيل ونوح والمسيح وحمورابي وعروة والجعد بن درهم وحمورابي ونوح وعشتار والقديس أوغسطين وأفلاطون وسقراط وبوذا وعمر الخيّام وغيرهم، ممن امتلأ النص بذكرهم أو الإحالة إليهم وليس ذلك كل ما تضمنته البللورة السحرية. بل إن الشاعر حشد في نصه الكثير من رموز الفكر البشري، الدينية والأسطورية و الفلسفية، بما تحمله من دلالات غنيّة، كتفاحة آدم، والطوفان والعجل الذهبي والثور البري المجنّح، والغصن الذهبي والعود الأبدي والحق الأعظم والأم الأولى والبوابات السبع وطبقات الظلام السبع وغيرها.

وعندما يجمع الشاعر جميع تجليات المعرفة البشرية والرؤى والأفكار والتطلعات والرموز الدينية والاسطورية والفكرية أمامه في بللورة واحدة، يركّز حواسه جميعها فيها، فإنه بذلك يكون قد تبوّأ النقطة التي تجعل منه ناطقاً باسم الجوهر الإنساني، وتتيح له إمكانية استشراف الرؤيا التي ينبني عليها نصه الشعري. هذه الرؤيا التي تستند أساساً إلى السؤال الأزلي عن غاية الوجود، وسبب استمرار الشقاء الإنساني، وعدم تمكّن الديانات والأساطير والعلوم والفنون جميعها من انتشال الإنسان من مستنقع الآلام والعذابات والأحزان

والمظالم، التي مافتئت تحاصره منذ بداية الخليقة. ولذلك فإن شاكر مطلق في كتابه هذا لا يبشّر بدين جديد، ولا إيديولوجيا جديدة. وإنما ينتصر للإنسان، وينصّب نفسه مدعياً عاماً باسم الجوهر الإنساني في المحكمة التي يعقدها ليحاكم فيها آلهة السماء وآلهة الأرض جميعهم ممثلين بشخص (زرادشت). وهنا يتجلى الفارق الأساس بين شاكر مطلق في كتابه هذا، وبين نيتشه في كتابه (هكذا تكلّم زرادشت). فنيتشه يستهلّ كتابه بالتأكيد على أن (زارادشت يريد أن يعود إنسانا) (6) وعندما **يقابل الشيخ الحكيم في الغابة يستغرب من أن ذاك القديس العجوز في غابته لم يسمع الخبر، لم يعلم بعدُ أن الله قد مات!** (7)، ويقول للحشد في المدينة (لكن الله مات) (**فليكن الإنسان الأعلى معنى الأرض!**). أما شاكر مطلق فمنذ مطلع كتابه يدعو زرادشت بوصفه الإله نفسه، فيخاطبه بقوله:

ياملك جنان النور الأزلي

يا زرادشت...

ولدتنا أنت..

أنت -يا أبانا -

أبرياء أنقياء

مثل ماء النبع الأول

ينساب من يديك في عيوننا

كما يصفه بـ(الروح الغامض العظيم) و(سيّد النور والظلمات) و(البهيّ المتعالي في جلال أنواره) و(الذي علمنا أن نقرأ، فقرأنا، وعلمنا الأسماء، فحفظناها) وهكذا يصبح زرادشت رمزاً لجميع الآلهة الذين عبدهم البشر في عصورهم وأقطارهم المختلفة. وإذا كان نيتشه قد تكلم في كتابه باسم زرادشت مبشراً الناس بموت الإله وظهور الإنسان الأعلى، فإن شاكر مطلق يتحدث باسم الناس، مخاطباً زرادشت الإله، في ثلاثة أقسام يتكوّن منها كتابه، سمّاها: في شرك الشهوات، وفي شرك المعاني، وأخيراً: في شرك العبثية.

يبدأ الشاعر، ممثل الجوهر الإنساني، القسم الأول، بالسؤال عن السبب الذي جعل إله النور والحكمة، الأب العظيم الرؤوم، يخلق الشرور التي رمت الإنسان في برج الصمت إلى الأشباح والظلال. وعن الحكمة من دمغ الناس بالخطيئة منذ لحظة مولدهم، ووضع قيود الإثم في أيديهم، وإطلاق صاعقة الشهوات عليهم وإرسال الأفاعي -ماسيّة الأنياب - لتحيط بهم من كل الجهات وتنفث السمّ في محاجرهم الفارغة إلا من رمال الخطايا، ومن بقايا التفاحة المسروقة. لقد نصبت الآلهة للإنسان شركاً خطيراً، هو شرك الشهوات التي تحاصره وتدفعه إلى الخطيئة والإثم، وتبعده عن دوره الأساس في كشف أسرار الوجود، والبحث عن طرق الخلاص. لذلك يصرخ الشاعر بزرادشت الإله:

-أيها الأب الحكيم العجوز

هل تدري، حقاً، بنا

وبما نخبئه في تجاعيد أدمغتنا

المتمرّدة الفاسقة المارقة

كما يقولون؟

ومادام الإله، هو سيّد السؤال المرّ، وحاجب الجواب الشافي، فمن أين لنا وقت يكفي، لنتعلّم الكمال والجمال، ونفهم ناموس وآداب الحضور؟ بعد أن صارت قصائد العشق حراماً، ونشوة المعرفة حراماً، وصارت مرايا الروح سراباً مخادعاً تلتفّ حولها ذئاب العمائم البيضاء؟

(نافورة نورك صارت

-في عتمات الرغبات -

سراباً وضباباً

في عين غراب الشهوات الأزرق

من زمن الحلم الأول

والضائع والمشروخ

يجيء إلينا سراً

ننسى

معنى العقل الأسمى

فينا

ننسى معنى الأسماء

وذاكرة الأشياء

ونغفو

وفي كأس النشوات المسمومة

ونعانق

أفعى الرغبات الممنوعة

في خدر نهذي

وننام..

أما الشرك الثاني الذي نصبته الآلهة لنا، فهو موضوع القسم الثاني من الكتاب. وهو يدور حول أوهام الخلاص التي مافتئت الديانات والفلسفات ترمي بها إلينا وتدعونا كي نعبرها إلى الولادة الجديدة. إلا أنها في حقيقتها لم تكن غير متاهات تقودنا إلى مزيد من الهجرات والضياع في فضاء العبثية. فكيف تغلي أسئلة الكينونة الكبرى في جماجمنا، ويتفجّر ينبوع الشك، وينداح طوفان المعرفة، وفي أقدامنا سلاسل الأحزان وأشواك درب الكشف الثقيل؟ لقد جاهدنا كي نفهم، لكن الأسرار على الألواح بقيت أشد غموضاً، فماذا يبقى للعقل الشاطح غير بروج الصمت؟

أين الخلل؟

أجبنا

يا مالك أسرار النيران:

هل في العقل

أم في الأسماء يكون؟

الرمز رموز

لا تشفي

والكَلِمُ كلامٌ وكلومٌ

والسر حبيس في المعنى

يغلي في القدر

نراقبه

فيفور اليأس على الأرواح

والسرّ عصيٌّ

ليس يفور.

و يصرخ الشاعر بوجه زرداشت/الإله: لماذا تختبرنا بهذه القسوة، وتدعهم ينصبون لنا الشراك لنسقط فيها مرغمين؟ ولماذا تركت ينابيع الماء المقدس الصافي تنساب من بين أصابع العفاريت وليس من شقوق صخور معابدك ولماذا أطفأت بصرنا وبصيرتنا وتركتنا نهيم في الصحارى والجبال منبوذين ملعونين حتى آخر العالمين؟

وتبلغ ثورة الجوهر الإنساني، الذي يمثّله الشاعر، على الآلهة الذين يمثلهم زرادشت، ذروتها في القسم الثالث من الكتاب، الذي يبدأ بهذه المكاشفة الحادة والتحدي الخطير:

-يا سيد الأنوار -

نحن من فجّر في يديك

ينبوع الضياء

ولا نزال نحن

سر هذا الكون

أسياد العقل والحكمة والمعرفة

فمن يكون الإله دون الإنسان ودون أوهامه وخوفه الأزلي من لعنة الفناء؟ الإنسان الذي يبحث أبداً عن ملكوت الفكر والخيال، ويعدو خلف طائر المعرفة ليسأله عن الكينونة والخلاص. وبالرغم من دعوة الشاعر إلى عدم السجود إلا للفكر الأسمى والعقل الجديد، حتى يجيء اليقين. إلا أنه يعود إلى التساؤل: هل يجيء اليقين حقاً؟ أم أن الحياة مجرد وهم أو كابوس ثقيل دون معنى أو هدف أوجدوي. ولذلك يصرخ في وجه زرادشت مجدداً: لماذا كل هذا العذاب يا مالك صولجان الحكمة الفارغة والفلسفة الفاسدة؟ وكل هذا الجحيم الأرضي لماذا؟. لماذا تماهت السلطة باللاهوت وبالناسوت؟ ولماذا سطا على العلم واضعو العمائم البيضاء والخضراء

والسوداء فوق الرؤوس الفارغة المتحجرة؟ ولماذا كل هذه الملهاة المأساة المهزلة البكائية المرثاة؟

ومع سقوط الشاعر في خضم هذه العبثية، إلا أنه يختتم كتابه بالتأكيد على أن قنطرة الوعي الكاشف المخترق للمألوف والموروث، ستظل المعبر للآتي. فالكون سيكون أبداً فينا حيثما نكون ونفكر. فرؤيا الشاعر في كتابه هذا تقوم أساساً على الانتصار للوعي والفكر، وعلى تجاوز ماهو سلفي أو موروث. وليس على فلسفة القوة التي قامت عليها رؤيا نيتشه في كتابه المشهور. بالرغم من أن شاعرنا قد استعار منه رمز (زرادشت)، كما استعار منه شكل الكتاب الشعري الذي قامت عليه البنية الفنية لعمله هذا. وهو شكل جديد، يختلف عن مفهوم القصيدة التقليدية، وإن كانت الثقافة العربية الحديثة قد شهدت تجارب متعددة للكتاب الشعري، ربما كان من أهمها كتاب(النبي) لجبران، وكتاب أدونيس (الكتاب: أمس المكان الآن). ولا شك أن الكتاب الشعري يمنح الشاعر المفكر المتسع المناسب لطرح الرؤى العامة للوجود والإنسان، وهو ما قام به شاكر مطلق في كتابه هذا

الهوامش

1- عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث -الهيئة المصرية العامة للكتاب -1972 -الجزء الأول - ص245

2 - المرجع السابق -ص146

- المرجع السابق -ص146

4 - المرجع السابق ص146

5 - شاكر مطلق - هكذا نتكلم يا زارادشت - اتحاد الكتاب العرب -دمشق -2007

6 - **فريدريك نيتشه - هكذا تكلم زارادشت - ترجمة فليكس فارس - مطبعة جريدة البصير - الاسكندرية -1938 - ص4**

7 - المرجع السابق -صفحة5

□□

حــــسن حمـــيد في..
مدينة الله

(فرادة الأسلوب وتميّز الإبداع)

□ د. يوسف جاد الحق *

قلة من أدباء العربية الكبار من تستطيع أن تتبين لهم أسلوباً خاصاً يدل عليهم فور قراءتك لنص، أو حتى لسطور خطها قلم أحدهم.

من هؤلاء، على سبيل المثال د. طه حسين فأنت لو قرأته في الأيام، أو دعاء الكروان، أو حتى على هامش السيرة، وهي نصوص مختلفة في أجناسها ومضامينها ستعرف من فورك أن هذا هو طه حسين. وقُل مثل ذلك في الحكيم، والمازني، والعقاد. في حين أنك لن تتعرف في أعمال نجيب محفوظ مثلاً على أسلوب خاص به ينتظم سائر أعماله، بحيث يدل عليه دلالة واضحة إذا ما اختفى العنوان واسم الكاتب. فالثلاثية تختلف عن بداية ونهاية، وهذه تختلف عن الشحاذ، والسمان والخريف، واللص والكلاب، وثرثرة فوق النيل...الخ. هذه ليست مثلبة، على أية حال، أو مأخذاً على الرجل أو إنقاصاً من قدره وقيمة أعماله.

موضوعنا اليوم هو الأديب المبدع بحق، الذي بدأت رحلته مع القلم مع أوائل الثمانينات، حسن حميد. هو واحد من هؤلاء الذين صنعوا لأنفسهم أسلوباً متميزاً خاصاً (وقد تقول متفرداً أيضاً)، فما إن تقرأ له سطوراً معدودات على ورقة مغفلة الاسم حتى تعرف أنه حسن حميد. ذلك المبتدع في لغته، المتفرد في صوغ عبارته، البارع في رسم سمات شخصياته وتحديد ملامحها، حتى لكأنك تراها بعينيك، وتسمعها بأذنيك بصوتها الخاص الذي يميزها بوضوح لا لبس فيه عن شخصيات أخرى، سواء كان ذلك في السرد أو في الحوار مع الذات أو مع الآخر. بمعنى أن معالم هذه الشخصية لا تلتبس مع شخصية أخرى بل هي خاصة بها تماماً.

كذلك الأمر في وصفه للمكان بتفاصيله الدقيقة، وتشكيلاته المحدَّدة تماماً لمعالمه، التي تميزه عن أي مكان آخر، حتى إنك لتراه ماثلاً

* قاص وروائي وباحث فلسطيني مقيم في دمشق.

كحقيقة مرئية بحيث لا يلتبس على القارئ، فيخلط بينه وبين غيره، فيحسبه مكاناً آخر غير هذا الذي تدور فيه أحداث الرواية.

ما ذهبنا إليه يتجلى كأوضح ما يكون في ملحمته الجديدة (مدينة الله)، وإن هي اختلفت عن سابق أعماله في مضمونها الفكري، وشكلها الفني، ناهيك عن المكان الذي تعاملت معه واتخذته ميدانها وموضوعها، ألا وهو القدس، وما حولها من الديار الفلسطينية، بفرادتها التاريخية والتضاريسية والجغرافية، فضلاً عمَّا يجري على أرضها في أيامنا الراهنة، وهو على وجهين: وجه تتبدى فيه صورة العدو بظلمه وعدوانه على الأرض وأصحابها، ووجه يمثل بطولات شعبها دفاعاً عنها بالمهج والأرواح، وفاءً لتاريخها، وحفاظاً على قداستها، فهي ــ كما تؤكد الرواية في كل صفحاتها ـ مهد سيدنا المسيح عليه السلام، وفخر الفتح الإسلامي العادل. فنرى الرواية تُسهب في وصف أماكنها المقدسة من كنائس كالمهد والقيامة، والأقصى والصخرة والبُراق.

في الشكل الفني:

لجأ كاتبنا إلى أسلوب غير مسبوق في روايته (مدينة الله). صحيح أننا جميعاً نعرف أسلوب الرسائل في الأعمال الأدبية الروائية، فهو في حد ذاته ليس جديداً على هذه الأعمال، بيد أنه، في العادة يتمثل في رسائل متبادلة بين طرفين، مرسل ومرسل إليه. أي لا بد أن يكون هناك طرفان، ولكننا هنا أمام جديد، لا أغالي إذا ما قلت إنه جديد مبتكر غير مسبوق، فالرسائل من أول الرواية حتى نهايتها وعددها 49، تصدر عن جهة واحدة، تذهب في اتجاه واحد، ولا ردود تأتي عليها. والقدرة على اجتراح هذا النوع من الإبداع دون أن يؤدي إلى ضعف في النص أو تكرار في المحتوى، أو ظهور ملمح للاصطناع والافتعال ليس بالأمر الهين على الإطلاق.

ليس موضوعنا الآن البحث في أسباب هذا ومسوغاته الفنية التي اعتمدها الكاتب، فهو قد وجد الوسيلة إلى ذلك بقدرة واضحة، بحيث لا يحس القارئ بأنها مصطنعة أو مقحمة لتبدو وكأنها هكذا يجب أن تكون. نحن إذن أمام شكل فني مبتكر وفريد.

والكاتب، حميد، يقول بأنها رسائل صادرة عن (فلاديمير الروسي) إلى أستاذه الجامعي في جامعة سان بطرسبورغ، لكنها (الرواية) تقول كل شيء عن القدس وما حولها على نحو خاص. وفلاديمير هنا هو السارد، وبضمير المتكلم، يروي لصديقه ما يجري هناك، كما يحدثه بإسهاب شديد عن معالم القدس وأوابدها وتاريخها وناسها، سواء كانوا أهلها أو أولئك الذين يوقعون عليهم ممارساتهم الإجرامية الذين نجح الكاتب نجاحاً فذاً في اتخاذه لفظ (البغالة) تعبيراً عن اليهود، فأكسب فلاديمير حيادية من حيث المبدأ لينقل ما يرى دون أي تحيز للعرب، أو تجنٍ على اليهود، وإن كان قد تأثر إلى حدود بعيدة بما يقع على أيدي البغالة من مظالم على الفلسطينيين أهل القدس.

وهنا يمكننا القول بأن اختيار لفظ (البغالة) بدلاً عن (اليهود) ضمن للرواية الكثير من عناصر نجاحها. لنتصور أنه استخدم لفظ اليهود في سائر صفحاتها، بدلاً من البغالة لأصاب الرواية خلل خطير، بل ولربما دمر فنيتها وأدخلها إلى المباشرة غير المحمودة، فتحولت إلى نص سياسي أكثر منه نصاً روائياً، إذ إن تكرار هذه اللفظة، وفي أكثر صفحات الرواية، على وجه التقريب سوف ينفي عنها مصداقيتها، ويكشف للقارئ أن هذه الرسائل تمثل رأي العربي، الكاتب حميد نفسه، وأن فلاديمير ليس إلا شخصية وهمية اتخذها الكاتب ستاراً يختفي وراءه ليقول وبمباشرة فجة، ما يريد قوله عن اليهود. وهذا في حد ذاته مقتل للعمل.

في المضمون:

وبرغم أنها رسائل إلا أن الرواية تضمنت سائر عناصر القص الروائي بتقنياته المعروفة، من سرد، وحوار بين الشخصيات، ومونولوج داخلي، وتيار

الوعي، والخطف خلفاً، رجوعاً للتاريخ والوقائع، والذهاب مستقبلاً لما هو منتظر ومتوقع.. إلى آخر ما هنالك من عناصر الفن الروائي. وفي مسألة الرجوع خلفاً إلى التاريخ القديم يعرض السارد قصة **سيدنا المسيح بكاملها**، من حمله الصليب، وتفننهم السادي في تعذيبه قبل الصلب، ويستغل المناسبة ليصف معالم القدس في ذلك الزمان، كدرب الجلجلة، وطريق الآلام، ومكان الولادة في بيت لحم (كنيسة المهد). وما ذلك إلا لكي يقول لنا بطريق غير مباشر بأن الذي يجري في القدس في زماننا هذا ما هو إلا صلب للشعب الفلسطيني، شعب السيد المسيح نفسه، حتى لا يكاد يختلف في شيء عما مضى، مبدياً ساديتهم وإجرامهم وقسوتهم وحقدهم على الآخرين من غير اليهود، وسائر ما عرف عنهم من هذه الصفات منذ عرفوا حتى يوم الناس هذا.

في الشخصيات:

الشخصيات هنا على نوعين: الأول محوري، المعروف بالإنكليزية (Round character) والثاني مسطح (Flat character)

الشخصيات المركبة المحورية فلاديمير، وجو الحوذي، وأبو العبد عامل المقهى، وأما الشخصيات المسطحة فهي كثيرة لكنها عابرة تظهر في مشهد واحد أو مشاهد محدودة.

من الشخصيات المحورية الهامة جداً في رواية (مدينة الله) سيلفا اليهودية التي نراها في حالات متباينة عجيبة ومتناقضة إلى حد غريب، فهي حيناً الأنثى المدهشة، بل المذهلة في مواصفاتها الأنثوية الجمالية، وحيناً هي سجانة مخيفة قاسية القلب لا علاقة لها بسيلفا الأنثى الرقيقة تلك.

فهي على لسان فلاديمير: (كلما خطت رفّ عقدها الأصفر يرف مثل الطيور على صدرها الممتلئ الرجراج. دنت ثم انحنت كي تأخذ القهوة، فبان بياضها المشوب بالحمرة الآسرة.. يالهذا الدنو، ويالهذه الانحناءة ص 78).

(هاهي ذي خطواتها تعتلي الدرجات الخشبية المفضية إليّ. يالهذه الموسيقى الصاعدة، أقف بالباب منتظراً بدوها، هاهي ذي تتعالى وقد لفتها هالة من الضوء. أندفع نحوها.. آخذها بين ذراعي، وأنا أدعو الله أن يجعل من ذراعي جناحين للإحاطة بها.. يالهذا الجمال البهي، رائحة عطرها تلفني، ولدونة جسدها بين ذراعي... ص 108).

سيلفا هذه نفسها يتحدث عنها **عارف الياسين** فيقول:

(سجانة حاقدة. يدي هذه، ورفع كفه التي لا أصابع لها، هي التي أذابتها طي ملزمة حديدية.. تطلب إلي أن أعترف بما لم أقم به، فتشد فيتعالى صريخي ويسيل دمعي حتى يغسل وجهي.. ص 232).

سيلفا شخصية مركبة. أهي حالة شيزوفيرانيا مرضية؟. ما أظنها كذلك وإلا سنلتمس لها العذر والغفران لتصرفاتها الوحشية، بل وربما ذهبنا إلى حد العطف عليها.

ومثل هذا موقفها من السجينة سعدية حين وجدتها تعرضت للتعذيب حتى الموت. تصف أساليب التعذيب التي استخدمت معها بطريقة تثير الرعب وعلى نحو لا يحتمل المرء تصوره تبكيها، تتألم من أجلها، ثم هي نفسها نراها في مشاهد أخرى تشهد تعذيب فتيات ونساء على نحو لا يقل عما حدث لسعدية، بتشفٍ واضح، وتساهم أيضاً في تعذيب السجناء بنفسها دون أن يرف لها جفن.

إذن هي الشخصية اليهودية التي قد يكون ظاهرها حضارياً في الشكل، بما جاءت به من المجتمعات الأوروبية ـ وهي أيضاً مجتمعات مزيفة ـ ظاهرها يناقض جوهرها، والاستعمار الأوروبي الذي عرفته شعوب آسيا وأفريقيا يعطينا صورتها وسماتها الحقيقية ـ ظاهر سليفا اليهودية الجميل الناعم الرقيق الأنيق هو ليس حقيقتها أبداً.

ولسيلفا دور كبير في معظم صفحات الكتاب لا يخرج عن الحالتين آنفتي الذكر ودليل على أن هذه صفات يهودية وليدة لتعاليم تلمودية، حكاية

(ليلى المقدسية) وهي يهودية، مع الحوذي جو. أحبها حباً أسطورياً، ولازمته زمناً بحيث أضحت حياته من دونها شقاء وجحيماً. يصفها بقوله:

(ما عاد يرتوي إلا برؤيتها، لا شيء جميل ومفرح إلا بقربها.. لا دهشة للأشياء إلا بوجودها... امرأة ذات مشية خاصة، وصوت خاص، وجسم خاص وروح خاصة، وصباحات ومساءات خاصة لم يشرب قهوة أطيب من قهوتها، ولم ير وجهاً أجمل من وجهها، ولم يسحر بقوام مثل قوامها، ولا فتن بشعر مثل شعرها، ولا ذاب عطشاً إلا بابتعادها.. الخ ص 35)

تغدر به وتفضي به إلى السجن.

يقول لمحدثه فلاديمير عنها

(قادتني إلى السجن.. أخذت بعض أفكاري وآرائي المكتوبة.. وبها سجنتني.. ص 36)

نتساءل هل شخصية سيلفا وشخصية ليلى حقيقيتان؟ أعتقد أنهما من صنع الكاتب. ولكن لماذا عمد الكاتب إلى خلق هذه الحميمية بينهما وبين كلٍ من فلاديمير بالنسبة لسيلفا والحوذي جو بالنسبة لليلى؟

السبب الحقيقي هو أنه عن طريق هذه الحميمية، وفي لحظات العشق والتدلل، تفصح كل منهما عن حقيقتها المخفية. فنعرف عن طريقهما ما يجري داخل السجون من تعذيب باعتراف ممارسيه أنفسهم ـ من قبيل شهد شاهد من أهله. ونعرف كيف يفكر اليهود، خاصة جهات أمنية كالموساد وقيادات الجيش والشين بت وغيرها.

وأنت حين تقرأ (مدينة الله) يتولد لديك الاعتقاد بأن هذا الذي تقرأ هو واقع قائم معاش، وأنه حقيقي في حين أن الكثير منه تخييل وتصور. نجح الأديب حسن حميد تماماً في مزج الواقع بالخيال وتماهي الخيال مع الواقع، إلى حد يحمل القارئ على الاعتقاد بأن هذه كلها وقائع وحقائق ملموسة لا يرقى إلى صدقيتها شك. أن يبدو المتخيل واقعاً معاشاً هو ذروة الإبداع.

حسن حميد لم يذهب إلى القدس، ولكنك تراه يصفها وصفاً يشعرك بأنه ولد ونشأ فيها وما يزال. سواء كان الوصف لشوارعها ومبانيها، أو لأهلها وساكنيها. حتى الحجارة على جدرانها يصف لك ألوانها وأشكالها حتى تكاد أن تراها رأي العين فكيف تأتى له ذلك..؟

أما عن أهلها وأزيائهم وأسواقهم وسلوكياتهم وعاداتهم فهي جميعاً مقدسية مائة بالمائة.. مرة أخرى كيف تأتى له ذلك وهو الذي لم يدخلها قط..؟

هذه الجوانب في رأيي خلاصة قراءات مستفيضة، في مراجع قديمة وجديدة زادت في حصيلته المعرفية والثقافية. عرف كيف يستخدمها ويوظفها في نصه الروائي هذا (مدينة الله).

في اللغة:

أما في مسألة اللغة، فالحديث هنا يطول ولن يتسع له المقام. فنكتفي بالقول في إيجاز قدر المستطاع. لحميد لغته الخاصة سواء في هذا النص أم في أعماله الأدبية الأخرى، سواء كانت قصة أو رواية، وحتى لو كانت بحثاً كالبقع الأرجوانية وألف ليلة وليلة، أو كانت مقالة. تجدها في مفرداته واشتقاقاته وتوليداته للغة، واستعاراته وكناياته غير العادية، وغير المألوفة عند غيره. وأنت قد تندهش أكثر ما تندهش في تلك التحشدات اللغوية، في الترادفات حيناً سواء في الجانب الفكري والرؤيوي والوجداني (أي الجوانيات) أو الجانب الواقعي في الحياة أي (الفيزيقي)، مثال على ذلك، من أمثلة غزيرة كثيرة في أماكن متعددة من الرواية كأن يقول (وفي الجوار، زجّاجون يصنعون الخرز، والأطواق، والأساور، والأباريق، والكاسات، والأواني، والصحون، والمشربيات، والمزاهر، والشمعدانات، وو... ص 154).

وفي مكان آخر من أمكنة كثيرة مشابهة:

(هذه دكاكين تبيع العطور، والبخور، والدهون، وقربها دكاكين الأعشاب والزهور اليابسة، وبعدها دكاكين تبيع الجوز واللوز والزبيب، والتين المجفف والقرفة والزنجبيل، وجوز الهند، والحلبة، واليانسون، والخيش، والصوف، والقطن والأحذية والنحاس، والعباءات والمناديل والعُقُل ص 147)

كان في وسعه الاستغناء عن هذا كله بالقول مثلاً (بضائع عديدة من كل نوع). لماذا لم يلجأ إلى الاكتفاء بمثل هذا الإيجاز الوصفي..؟

لسبب هدف إليه عن وعي وعمد. فهذا الإسهاب، أو لنقل هذا الحشد من تسمية الأشياء ليس دون وظيفة، وليس مجانياً، إذ إن من شأنه أن يجعل المتلقي ـ وهو القارئ هنا ـ يعيش الحالة تماماً، وكأنه يمشي في الأسواق، والعين في هذه الحالة سوف ترى هذه الأشياء واحدة واحدة. بمعنى أن العين لا ترى الأشياء مجملة، وإنما هي تراها وحدات منفردة كل منها على حدة، وإن كانت بعضها إلى جانب بعضها الآخر. وهو بهذا كأنه يؤكد مرة أخرى واقعية الحدث والمشهد والصورة، لا سيما أننا أمام رسائل يتحدث فيها المرسل فلاديمير عما تشهده عيناه.

في الختام لهذه العجالة وليس ختاماً للقول في رواية (مدينة الله)، في هذا النوع من الختام المقتضب الذي لا يفي بالغرض، ويقصر عن إعطاء النص والكاتب حقهما، نقول:

غني عن البيان القول بأن الحديث حول هذه الرواية ربما يقتضي أبحاثاً مطولة تشغل كتاباً أو كتباً إذا ما نحن حاولنا استقصاء مراميها وأغراضها وأهدافها من جهة، وإذا ما حاولنا درس شكلها الفني، وإبداعاتها التقنية، وأدواتها الفنية، من جهة ثانية، ثم فرادة أسلوبها، من جهة ثالثة.

فشكراً للأخ الصديق الأديب الكبير بحق الدكتور حسن حميد، الذي يشغل اليوم مكانة مرموقة في عالم الأدب الرفيع ودنيا الكلمة البديعة الساحرة الباهرة. أما عن مستقبله الأدبي فلذلك حديث آخر.

❑❑

العطـــب والـــبراءة المغدورة في..

(أوقات برية لـ "غسان كامل ونوس")

❑ ملك حاج عبيد *

غسان ونوس كاتب متعدد النتاج الأدبي ، توزعت أعماله بين قصة قصيرة وشعر ومقالة ورواية ، له في مجال القصة القصيرة ثماني مجموعات هي (هامش الحياة .. هامش الموت ـ الاحتراق ـ ظلال النشوة الهاربة ـ دوار الصدى ـ أحمر..أبيض – العائد – مفازات – الخطايا) وله في الشعر ديوان (تضاريس على أفق شاحب) وفي المقالة (في الثقافة والأدب) وفي الرواية ثلاث روايات (المدار– تقاسيم الحضور والغياب) و (أوقات برية) الصادرة عام 2006 والتي سأتناولها في قراءتي .

العنوان :

العنوان هو عتبة النص وبوابة الدخول إليه ،وهو الذي يشي بمضمونه، فإذا ما بحثنا في المعجم عن كلمة بر وجدنا الأرض اليابسة والبرية هي الصحراء ، وصيغة التنكير والوصف التي جاء عليها العنوان"أوقات برية" أي أزمنة صحراوية أو موحشة يعني أن هناك أزمنة مقابلة هي "أزمنة خضراء " ، وإن يكن الكاتب قد أغفل الإشارة إلى منابع الخضرة.

الزمن :

يمتد زمن الرواية إلى ما يقرب العقد من الزمن، من أواسط السبعينيات من القرن الماضي إلى أواسط الثمانينيات،وهي فترة هامة في تاريخ المجتمع السوري ، فقد حملت أصداء حروب لبنان 1975 -1982 ومعاهدة كامب ديفيد 1978 ، والاضطرابات التي حدثت في سوريا أوائل الثمانينات .

هذه الأحداث تأتي في تضاعيف الرواية ، ولا يجري الحديث عنها تصريحاً ، والقارئ الذي لم يعش تلك الفترة لا يستطيع أن يتبين مرجعياتها ، وإنما يرى انعكاساتها على أحداث وشخصيات الرواية كفقدان حمدان ابن صاحب البيت وعدم العثور عليه في قوائم الشهداء أو الصليب الأحمر، وكعودة العمال السوريين من لبنان إلى سوريا ، ومن

* قاصة وباحثة من سورية.

خلال مظاهرة الاحتجاج على معاهدة كامب ديفيد ، ومن خلال التأثير الذي تركه تنفيذ مهمات خاصة على بعض الجنود .

المكان : في الرواية مكانان :

أ ـ المكان المأنوس: وهو المدينة ، وعلى الرغم من أن الكاتب لم يعطها اسماً ولكن مواصفاتها تدل على أنها مدينة اللاذقية ، وأيضاً قرية "العلية" والعلية كما يدل عليها اسمها تحمل معنى العلو، فيزيائياً لا بد أنها تقع على تل أو جبل ، ومعنوياً هي عالية المكانة بأبنائها فمنها جاء مدير المرفأ والسيد المتنفذ "أبو زرد" وكذلك المنجم "القدّار" ذائع الصيت مقصد ذوي الحاجات

ب ـ أماكن برية :وهي ماحول القرية من وديان وغابات ، وهي أيضاً مزرعة السيد "أبوزرد" التي فرز إليها بطل القصة ليؤدي خدمته العسكرية فيها ، وثالثة هذه الأماكن الأرض النائية التي أعطاها حمدان لرفيق سجنه"سعيد " بطل القصة ليجد فيها ملاذاً آمناً ، بعد انسحابه من عالم البشر.

وقد قدّم الكاتب في مكانه المأنوس الأول صورة عن مدينة اللاذقية ، وركز فيها على الحي الشعبي الذي أقام فيه بطل الرواية، وما أفرزه هذا الحي من علاقات اجتماعية متشابكة ، أما خارج الحي الشعبي فقد كان هناك الماح إلى الجامعة ووسائل المواصلات والمرفأ والعمال والسوق .

وقد أوجز في الحديث عن القرية فلم نعرف من أمكنتها إلا المدرسة والعلاقات بين المدرسين والطلبة، دون أن يتطرق إلى البيت الذي نشأ فيه بطل القصة والأهل الذين شاركوه هذا البيت .

الشخصيات:

تميزت الرواية بكثرة شخصياتها وقد قدمت هذه الشخصيات من خلال حواراتها وتصرفاتها ومن خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها .

وقد تمحورت دلالات بعض أسماء الشخصيات حول ثلاثة معان : السعد والحمد والقوة.

أ ـ السعد :ومنه اسم سعيد بطل القصة ، وسعدون زميل السكن طبيب المستقبل ، وهناء زوجة السيد .

هذه الدلالات تناسبت عكساً مع وقائع حياة بعض الشخصيات وإيجاباً مع بعضها الآخر :

سعيد : لم يكن له من اسمه نصيب فقد اجتمع لديه سببان للتعاسة ، الفقر والصلابة الأخلاقية

سعدون: وقد نستطيع أن نرى في أحرف الكلمة وجهاً من وجوه القلب بإبدال الألف واواً من"السعدان" أي القرد والذي هو كثير الحركة والقفز.

وقد تجمع لديه السعد من جميع أطرافه فبقفزة مظلية تخطى حاجز العلامات والشروط ودخل كلية الطب،وبقفزات أخرى جرى إيفادة للخارج عدة مرات من أجل تخصصات مختلفة ، أما على الصعيد العاطفي فهو محظوظ بكثرة العلاقات العاطفية ، وعلى الصعيد الاجتماعي هو المفضل عند الجيران لأنه يطببهم مجاناً "قبل أن يصبح طبيباً" ، وهو الموعود بأن يصبح مدير مشفى هام .

هناء: وإذا كان أهلها قد أسموها هناء اعتباطاً، فإن الهناء قد جاءها لأنه أصبحت زوجة السيد المتنفذ

ب - الحمد :ومنه اسم حمد الابن المفقود لصاحب البيت الذي يقطنه بطل الرواية ،وحديث أمه عنه يدل

على أنه محمود الصفات .

حمّاد: ابن قرية البطل وزميل سكنه ، وهو الذي يقع في منطقة وسطى بين تسيب سعدون ونرجسيته وبين صلابة سعيد الأخلاقية .

<u>حمدان</u>: مدير مكتب السيد لقضاء الحاجات الخاصة ، ومؤكد أنه قد أكثر الحمد لأنه جاء في هذا الموقع الهام .

ج - القوة :ومنها اسم السيد "أبو زرد" والزرد هو الدرع المزرودة التي يتداخل بعضها في بعض .

أبو سيف : القوّاد مسهل الدعارة وجاني المال والنفوذ من ورائها .

القدّار: المنجم الذي يسكن قرية "العلية" ، ونرى ما لصيغة المبالغة من أثر في النفس، بما تحمل من قدرة على المستوى الغيبي بمعرفة الغيب والأسرار وعلى المستوى المادي بما يحققه من مكاسب تأتيه من ذوي الحاجات .

وهناك شخصيات تمر كظلال توشح الرواية وتعطيها أبعادها الاجتماعية ، كشخصية أبي حمد صاحب البيت وزوجته وابنه فارس وسلوم المتلصص على اللحظات الحميمة في الحي ، وشخصيات تمر دون أن تعطى اسماً كابنة أبي حمدان وزوجها المهرب ، والفران وابنه الذي تطوع وأصبح يلبس بذلة مموهة ويصرف ببذخ ويلبس الخواتم والسلاسل الذهبية ، هذه الشخصيات يكتفي الكاتب بصفاتها وحراكها في الرواية ، وعلى الرغم من سرعة عبورها إلا أنها تؤدي الغرض الذي أراده الكاتب وهو نقد مظاهر الخلل الاجتماعي .

سعيد : هو بطل الرواية وراويها ، وهو مهندس زراعي، تم فرزه إلى مزرعة السيد "أبو زرد" ليحولها حسب رغبته ورغبة زوجته إلى "حدائق بابل" .

وإذا كنا لا نعرف شيئاً عن ثقافته وانتمائه الفكري فهناك مبدأ قد شكل لديه التزاماً أخلاقياً لا يحيد عنه وهو "ليس للإنسان الحق فيما ليس له"ولقد كان هذا المبدأ هو المرجعية التي صدرت عنها كل تصرفاته وانتهت به إلى الانسحاب من الحياة والعزلة .

هو إنسان واع متزن ، يملك نظرة موضوعية للأمور ، جاء من القرية وسكن حياً شعبياً في المدينة ، حياته في المدينة كانت معاناة مع الفقر والنقص في كل متطلبات الحياة ، ومع ذلك لم نجد لديه هجاء للمدينة وأهلها ولا تغنياً بمباهج الحياة في الريف كما هو شائع في أدبيات الرواية العربية.

وهو منصف في نظرته للآخرين ، لا يحددهم بمنطق الأسود والأبيض، وإذ يورد مشاجرتين تعرض لهما في المدينة فإنه لا يحمل في نفسه مرارة من أهلها ، بل يبدد شبهة السوء عنهم عندما يتوقف له سائق الحافلة - الذي تشاجر معه قبلاً والذي أقسم بألا يتوقف له أبداً – ويقلّه عندما يعرف أن سعيداً قد تأخر عن الامتحان ، ولا يأخذ الأجرة بل يقول له :الحق امتحانك ، تعطيني في وقت آخر .

هذه النظرة الواعية تنسحب على نظرته إلى الآخر ، فمن حق الآخرين أن يختلفوا ، لذلك فهو يدين المسيئين الذين يعملون على إيذاء من يختلف عنهم فيتساءل" أتراه نجح في الاختبار ذلك الحاجب الذي أضاف في تقريره اسماً آخر حين قام هم صاحبه بالقيام إلى موافاة النداء المتعالي من مآذنه المشرعة ؟ "، وهو إذ يرى التوتر الذي يسود البلد لا يلقي التهمة على الناس جزافاً ،مؤمناً بأن الإنسان بريء حتى تثبت إدانته وليس لأحد أن يقتل على الشك " يجب الانتباه إلى أن الكثيرين براء من تلك الأفعال، وهم يقومون الصبح بتقرب صادق من الله.. هاهم يفيقون تباعاً ليؤدوا صلاة الفجر ، بعض منهم لا يذهب رغم إيمانهم بأهمية أداء الفرض جماعة ، لكنهم يؤثرون البقاء في بيوتهم لتظل الأسرة تحت أنظارهم ويظل في كنفها رغم قناعتهم بأنهم لا يستطيعون فعل شيء إذا جد الجد " .

وهو إذ يورد دفاع جندي سجين بتهمة عدم أداء المهمة الموكولة إليه فإنما يقدم المسوغ لعدم أداء تلك المهمة " فأية مهمة تحبب إلينا العراك مع أشقاء وأولاد عم ؟!وأية غاية تبرر استخدام تلك الآليات الحديثة التي تدربنا عليها ، وفهمنا أن العدو متربص بنا على الحدود. هو كذلك حقاً وما زال يتهيأ للفرصة التي ينقض فيها علينا جميعاً. فما الذي جرى حتى توجه السبابة إلى الداخل؟!"

هذا الوعي جعله يلتقط حالة القلق والتوتر التي عاد بها أحد الجنود من مهمته "تزاحم أهل الحي مسلمين ومتسائلين أكثر مما باستطاعته أن يصرح، بدا مضطرباً متعباً متوتراً دائم القلق والحذر والانقباض " .

هذه الشخصية الواعية ذات النظرة الموضوعية والمتسلحة بحس أخلاقي عال تقف وحيدة في مواجهة عطب المجتمع ، وعلى الرغم من مغريات المال والنفوذ والجنس تحافظ على نقائها بينما تغرق باقي الشخصيات في الفساد واستغلال النفوذ والتهريب والدعارة .

شخصية سعيد تطرح عدة أسئلة:

السؤال الأول : هل هذه الشخصية إعادة إنتاج لشخصية دون كيشوت بمواصفات عصرية ؟ فالشخصيتان تعانيان من عدم تأقلم مع واقع أخلّ بشروطه الأخلاقية ، وكلاهما انتهى نهاية بائسة .

في الواقع إن شخصية سعيد هي النقيض لشخصية دون كيشوت ، وإذا كان بطل سرفانتس قد عاش حلم انتصار قيم الفروسية جرّاء قصص الفروسية التي غذّت خياله ، وحمّلته رسالة مقدسة هي إعادة العدالة والنبل إلى الحياة الإنسانية، فإن سعيد إنسان واقعي قد خبر الواقع ورفض المشاركة في مهازله ، وإذا كانت أزمة دون كيشوت هي الوهم وسوء الفهم فإن أزمة سعيد تتمثل في الفهم وفي صلابته بالتمسك بما يراه صواباً في عالم انساق وراء أخلاق المنفعة وثقافة الاستهلاك .

وإذا ما كان الجانب الجسدي الحركي هو الأساس الذي ميز شخصية دون كيشوت فإن الجانب الفكري الحواري هو ما ميز شخصية سعيد ، شخصية دون كيشوت شخصية متهورة تخوض - بعمرها الذي أربى على الخامسة والخمسين وبجسدها الواهن - معارك غير متكافئة، وتتوهم انتصارات تهديها لـ"دولسينا" الحبيبة التي توجها على عرش قلبه، بينما سعيد رغم أنه في أوائل العشرين من عمره يبدو شخصية متعقلة تكتفي بحواراتها الفكرية مع الآخرين ، وتكتفي من الحب بذكرى بعيدة لـ "هنادي" زميلة الدراسة في القرية .

السؤال الثاني: هل أخلّت قسمة القوى المتصارعة بشرط الصراع المتكافئ وهل أخلّت بفنية الرواية؟ الإجابة الفورية تقول إن هناك خللاً ، ولكن الحقيقة تقول عكس ذلك ، فلقد نجا الكاتب من هذه العثرة بأنْ جعل من بطل روايته مرآة عكست حالات متعددة من التحلل الأخلاقي ،فبدا المشهد متنوعاً غنياً بألوان الشخصيات المنعكسة وبألوان الظروف التي أنتجتها .

السؤال الثالث : هل كانت شخصية سعيد شخصية ثابتة محدودة ببعدها الأخلاقي وبالتالي هي تسير إلى نهايتها المحتومة ؟ في الواقع إن شخصية سعيد شخصية متطورة ولكنه هذا التطور الذي يغنيها داخلياً دون أن يحرفها عن خط سيرها ، فلقد وضع الكاتب بطله أمام خيارات متعددة يخطر للقارىء أنه لابد وأن ينجر إلى واحدة منها ، وتكوينه يرشحه لذلك فهو شخصية سوية له نزوعاته الطبيعية وله آراؤه الجمالية وتطلعاته الحياتية ، وبالتالي فالاحتمالات قائمة ، ولكن سعيداً يخيب الظن بهذه التوقعات ، ويبقى محافظاً على الخط الذي ارتضاه لنفسه .

هناء :هي ابنة قرية سعيد وزميلة دراسته فيها ، تملك جاذبية وشخصية صاخبة لفتت إليها أنظار المدرسين والطلاب ، واستطاعت أن تحظى بفرصة زواج باهر فأصبحت زوجة السيد المتنفذ "أبوزرد" ، وهي مزهوة بنفسها وبحب زوجها الذي نقلها من الحياة البسيطة في القرية إلى القصور والمزارع ، فهي المرأة القوية الواثقة التي نهلت من الترف حتى الملل"يحبني لا يرفض لي طلباً ، هذه المزرعة كلها من أجل عيوني، سأنتقل للعيش فيها أطول مدة ممكنة ، مللت من العيش في المدينة ومن مهمة زوجة الرجل المهم ومن زوجات المسؤولين ومن المسؤولين" .

وتبدو وكأنها خائفة على هذه النعمة من الزوال لذلك تعمل على إبقائها من خلال النذور التي تقدمها للأولياء كما يأتي على لسان "جمال" سائق سيارتها "زرنا كل الأمكنة التي تخطر ببالك أو لا تخطر، كل مواقع الأولياء والمزارات في الذرا العالية وفي السفوح المنحدرة ، نحرنا ونحرنا وأعطينا ودعونا أن تدوم النعم " .

وهي المرأة المسيطرة التي تحس بسلطتها ونفوذها على المجندين الذين يعملون في المزرعة، تتجول بينهم وتعطيهم الأوامر، وتعتبرهم جزءاً من مزرعتها ومكلفون بخدمتها وحتى الاستجابة لنزواتها.

صورة المرأة المحبوبة ذات السطوة تتكسر عندما تكتشف خيانة زوجها لها، فتغدو لبوءة مجروحة

تريد الانتقام لكرامتها، وعندما يرفض "سعيد" أن يكون أداة انتقامها تجرح كبرياؤها ثانية وتصب عليه نار نقمتها وغضبها.

أبو زرد: وهو أحد الآلهة المتربعين على جبل الأولمب، السيد المتنفذ، قاضي الحاجات، منزل العقوبات، هو المحرك لأحداث الرواية، وفي فلكه تدور الشخصيات.

كان يدرس في كلية الهندسة الزراعية، ثم تركها والتحق بالكلية العسكرية، فأصبح رجلاً مهماً يتوافد ذوو الحاجات إليه، ولكن عبر مفاتيحه حمدان "مدير مكتبه للحاجات الخاصة" وجمال "سائق سيارة زوجته".

يتوافد آباء المجندين إلى بابه يتوسلون إليه من أجل أبنائهم "خذه إلى بيتك، إلى أرضك، اعتبره من خدامك، من زلمك، خذ راتبه. المهم أن يكون تحت أنظارك، في جاهك، المهم ألا يخدم في الجبهة أو في مكان خطر".

من الاستجابة لهذه التوسلات اغتنى، امتلك القصور والمزارع وسخر المجندين لخدمتها، وهو إذ يحن لبيئته ولدراسته القديمة يصمم على تحويل مزرعته إلى "حدائق بابل" فيستقدم البذور والغراس والأسمدة من الخارج ويستولد أنواع الزهور والنباتات التي لم يسمع بها طلاب كلية الهندسة الزراعية، حتى يخيل لأصدقاء "سعيد" أن "سعيداً" يعمل في شركة أو بلد أجنبي.

و"أبو زرد" لا ينى يمنّ على المجندين -الذين يخدمون في جاهه - بنعمته عليهم، لذلك يعد "سعيداً"

محظوظاً إذ حظي بهذا الشرف "لولاي لكنت في الجبهة وخضت الحرب وربما ذهبت في خبر كان عند اجتياح إسرائيل للبنان، زملاؤك في الصفوف الأمامية يحلمون بالإجازة وينتظرون أدوارهم على مدى أشهر، ويشتهون المغادرة لأربع وعشرين ساعة يقضون ثلثيها على الطريق" لذلك فهو لا يغفر لهؤلاء المحظوظين أن يتهاونوا في خدمته، فغدا شديد الغضب لذبول بعض مساكب المزرعة وحرم جميع العاملين فيها من الإجازات وزيارة الأهل، أما "سعيد" فقد كان عقابه أشد إذ رماه في السجن، أما غضب "أبو زرد" لشرفه فقد كان كبيراً فلقد أصبح "سعيد" على أثره سجيناً مزمناً سيئ السمعة.

هذا السيد الذي حصّل كل امتيازاته من الدولة ومن ذوي الحاجات إلى نفوذه فيها، لا يعترف بمدارس الدولة ولا بمعاهدها فهي في نظره مجرد أبنية ضخمة، لذلك لن يعلم أولاده فيها مهما طلبوا لها وزمروا "تقول الأمر مقصود! إنها خيانة، ليست الخيانة في التعامل مع العدو فقط، إن هذا التخريب في مجال العلم والتعلم خيانة أيضاً، لأنه يطال أجيال البلد ومستقبلها".

شخصية متناقضة مزدوجة تحمل عطبها في داخلها، فهذا الذي يستغل منصبه ويقبض الرشاوى يتنصل من مسؤولية ما ينعته بالخيانة في التعليم، ناسياً أن ما يعتبره خراباً في التعليم هو حصيلة الخراب العام الذي يتحمل هو بفساد ضميره جزءاً من مسؤوليته.

حمدان: هو مدير مكتب "أبي زرد" لقضاء الحاجات المأجورة، هو نقيض سعيد ومحاوره في السجن وأداة التنفيذ التي ساهمت في سجنه، و من خلال حواره تتضح ملامح شخصيته، وهي شخصية نموذجية تنطبق صفاتها على جميع "أزلام" الرجال المهمين، فالمنفعة هي الهدف الذي وضعه أمام عينيه

عندما بدأ خدمته عند السيد ، يأتي وصفه على لسان جمال " ذاك مثل المنشار يأكل على الطالع والنازل"، هذا الإنسان المنشار يعرف أن الدنيا متقلبة ، ومن كان في الأعلى سينزل إلى الأسفل ،لذلك فقد أعد العدة لكل الاحتمالات حتى الدخول إلى السجن " كنت واضعاً أمام عيني هدفاً لم أتوانَ عنه، ولم أكن غافلاً عن أن مثل هذا المكان"السجن" يمكن أن يكون إحدى محطاتي إليه .ولكن لم أتوقع أن يكون مرافقي من أمثالك ..المهم أن أرجئ هذه المحطة قدر ما استطيع ، فاذفاً في وجه من سيأتي بي إلى هنا ما يعميه رضىً أو عسلاً أو رنيناً" .هذه الأهمية التي حازها "حمدان" لم تفارقه حتى عند حراس السجن "كثر زواره .. نفوذه ممتد حتى أماكن محصنة" وهو يدرك قدرة المال على غسل السمعة السيئة لصاحبه معولاً على عامل النسيان فأيام السجن ستنقضي ، وعندما سيخرج منه سينعم بما جمعه أيام العز "هذه الأيام ستنتهي ، وما ينتظرني منها استعددت له مما لا تتحور ألوانه ، ولا تخفف من لمعانه السنون ، ولا تبخس قيمته الأقاويل ! الناس ينسون حين يرون ما يبهر ، ويتصاممون حين يتعاظم الرنين ، ويقبلون الأيدي حين لا يستطيعون العض وينسون حتى الدعاء بالأذى ، وربما يستبدلون به الدعاء بمزيد من القوة والمنعة والامتداد ص12 ".

هذا الرجل التابع الذي لا يجرؤ على لوم سيده يلقي تهمة الفساد على الطرف الأضعف ويحملهم مسؤولية الفساد "حتى لا نظلم من هم فوق أقول : يكفي أن يكون المرء فوق حتى ينزل الكثيرون إلى تحت ويعبرون عن ذلك بسعادة تدعو إلى التقزز" .

هذه الشخصية الانتهازية لا تخلو من بعض الملامح الإنسانية ، فعلى الرغم من أنه هو الذي أدخل "سعيد" إلى السجن إلا أنه بعد خروجه منه يداوم على زيارة رفيق سجنه ، وعندما يطلق سراح "سعيد" يعطيه قطعة أرض ليستصلحها ويعيد بناء حياته عليها ، وإن كان الأمر لا يخلو من منفعة له، فالأرض بور ونائية ، وهو قد بيّض ماله بها وسيأخذ خراجها .

جمال: هو الشاب الوسيم سائق سيارة الشيخ الذي يستمد قوته ونفوذه من السيدة وسيارتها ، والذي يعتقد أن أصعب عقوبة قد تنزل به في هذه الدنيا أن تسحب منه هذه السيارة وأن يُسلم له غيرها.

وهو مفتاح السيدة ، ويلمح إلى أنه على علاقة بها ، ونتعرف إلى شخصيته من خلال حديثه عن نفسه" لي مكانة يتمناها الأكابر ، هل تعلم أنني الآمر الناهي في كل مكان أذهب إليه ، في أية دائرة أو مؤسسة أو موقع ، إذا كان يلزمك شيء فلا تخجل مني وأنا لا أريد ثمناً لأنك درويش ، لكن إذا كان أحد من الشباب هنا (المزرعة) يريد خدمة نتفاهم عن طريقك أو تبقى بعيداً" .

العمل القصصي: في هذا الحيز الزماني والمكاني وبهذه الشخصيات قدم لنا الكاتب روايته التي تقع في مئتين وأربع عشرة صفحة ،وجعلها في سبعة عشر فصلاً ، وقسم الفصول إلى مقاطع مرقمة ، وقد تناوب على السرد فيها ثلاثة ضمائر ، ضمير المتكلم و كان هو الغالب ، يليه ضمير الغائب ، ثم ضمير المخاطب .

وقد تشظى السرد فيها ، فنحن لا نقع على الخط البياني المعروف في الرواية (بداية – وسط - نهاية) ولا على زمن متصاعد ، وإنما على أحداث متناثرة وزمن متكسر عبر استرجاعات البطل لأزمنة ماضية (قريبة وبعيدة) .

الرواية تبدأ بقدوم ثلاثة شبان من القرية إلى المدينة لاستكمال دراستهم الجامعية ، في الفصل الثاني ننتقل إلى ما يقرب الخاتمة التي تنبئ أن "سعيداً" قد دخل السجن دونما إيضاح لسبب الدخول ، ومن خلال حواره مع رفيق سجنه الذي سيتبين لنا أنه حمدان(مدير مكتب السيد) ، وعن طريق الاسترجاع نتعرف إلى الحياة التي عاشها "سعيد" في المدينة وفي القرية ،وعندما يلتقي ب"هناء"في المزرعة

نعرف عن طريق الاسترجاع في الزمن المسترجع أنها كانت زميلته أيام الدراسة في القرية.

وتأتي أحداث القصة على شكل شذرات وتداعيات وحوارات ومنولوجات، تصب جميعها في الهدف الذي أراده الكاتب وهو نقد المجتمع على جميع المستويات، بدءاً من القاع حيث أقام طلاب الجامعة القادمين من الريف مع أهل الحي، صاحب البيت وزوجته وأولاده، المفقود والمدلل والابنة التي تزوجت مهرباً، والفران وابنه، والمتلصص على اللحظات الحميمة في الحي، حيث العلاقات المسروقة والمحرمة والعراك والشجار، والإيمان بالتجيم، وصولاً إلى ذروة المجتمع حيث طبقة الأغنياء الجدد الذين وجدوا في السلطة (باب رزق لهم)وعلى هذه القمة يتربع أبو زرد.

وكما كان القاع معطوباً بعلاقاته المشوهة كذلك كانت الذروة معطوبة، فالفساد والرشوة وانتهاب الفرص هي القاسم المشترك بين شخصيات هذه الفئة.

ولأن السمة الفكرية هي الغالبة على الرواية فقد لعب **الحوار** دوراً هاماً في توضيح سمات الشخصيات وفي استبطان دواخلها، ونستطيع أن نكشف فكرة الرواية بالحوار الذي جمع بين النقيضين في السجن، **سعيد** الذي يزهو بوعيه وقناعته وبراءته **وحمدان** الذي يريد أن يثبت لبطل القصة أنه كان غبياً لأنه أحجم عن انتهاز الفرص التي كانت متاحة له.

حمدان: إما أن تكون ذئباً كي لا تأكلك الذئاب، أو تشهد المولد وتخرج بلا حمص

سعيد: ولكن بكرامة

- الكرامة والفقر لا يجتمعان

- لكن الكرامة والقناعة يجتمعان

- هل تريد أن تقنعني أن أحداً يقتنع بالفقر ؟

- بل يقتنع ألا يكون له حق بما ليس له

- من حضر الوليمة فليقتسم

ولأن سعيداً حضر الكثير من الولائم ورفض الاقتسام يقول له حمدان :

- أنت الآن سجين بتهمة، لا تختلف عن تهمتي وكلانا في السمعة والسيرة سواء

- ولكن مع فارق

- أنا أقول لك ذلك الفارق، أنا حصّلت وحين أخرج سيكون لي أساس أبتني عليه مركزي من جديد وأعيد اعتباري أما أنت ..

وقد نوع الكاتب في سويات الحوار بما يتناسب مع الشخصيات، فالحوار مع سائق الحافلة ومع ابنة الجيران ومع المرأة التي قابلها في بيت صديقه يختلف في سويته عن حواراته مع من يماثلونه في المستوى الفكري.

ويتداخل الوصف والسرد والحوار في رسم **مشهديات** بصرية وسمعية تضج باللون والصوت والحركة، فإضافة إلى مشاهد الإغواء والعراك في الحارة والسوق والشجار مع سائقي السرافيس،قدّم لنا الكاتب مشهداً حياً يعد أهم مشهد في الرواية، وهو الذي وصل بها إلى ذروتها.

يصف لنا القصر الباذخ والحمام المذهب، ويبين دهشة الإنسان البسيط أمام سفاهة هذا الترف الذي ينعم به أناس كان يعيش معهم سوية حياتية واحدة فيحس بأنه دخيل منبوذ كلص أو شحاذ.

" سحبتني وراءها في فتحة غرفة تضج بالإضاءة والألوان التي تغطي الجهات الست ويضطجع في أحد جوانبها تابوت أبيض فسيح وخرير يتصاعد وينسكب في جهة ما .ألقت إلي بعباءة كدت أقع من ثقلها ثم أغلقت الباب خلفها،وقفت حائراً كمتلبس بجرم مشهود، مغاسل زاهية ،واجهات تعيد رسم صورتي بأشكال مختلفة، محال أن أخلع ثيابي أن أستحم،لا أعرف ،بل لا أريد..لا أليق!."

ويغتني الوصف الخارجي بالمنولوج الداخلي "وهي هل تليق؟ ماذا فعلت حتى أصبحت تستحق؟! ماذا تحمل من مواهب وإمكانات حتى صار لها كل هذا ؟ ما

هي الظروف التي جعلتها تتزوج منه ؟ أليس السيد أيضاً ابن قرية مشابهة ؟".

يخرج سعيد من الحمام وهو بثيابه والماء الموحل يتقطّر من ثيابه فيرى "هناء" قد حطمت الصورة التي تجمعها بزوجها وقد تناثر زجاجها فيسألها:

- أين الزهرة يا سيدتي ؟ الزهرة المريضة؟

- ألا تراها أمامك ؟

-ورود المزرعة ؟ حدائقك المعلقة ؟

-لتذهب إلى الجحيم المزرعة، وهو وخليلته

تعرض فيلماً جنسياً وتتعرى أمامه" ولكنه المطر في غير وقته ومكانه " ، وعندما يرفض تصرخ في وجهه "ستندم يا ابن العلية ستندم كثيراً أنت أيضاً".

التناص مع القرآن الكريم: هذا المشهد يتناص مع القرآن الكريم في قصة سيدنا يوسف في جوهرها ومراميها ، إنها الغواية الفاقعة في مواجهة التعفف " وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون .. وألفيا سيدها لدى الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن وعذاب أليم"

زليخة زوجة العزيز فتنت بجمال يوسف المقيم في قصرها ، أما زليخة المعاصرة فمدفوعة بشهوة الانتقام تذهب إلى "سعيد" في المزرعة وتجلبه بسيارتها إلى قصرها بحجة أن هناك "زهرة تحترق" وكما يذهب يوسف إلى السجن ينتهي "سعيد" إليه ، وكما يسبق صاحب السجن يوسف في الخروج من السجن كذلك فإن حمدان يسبق سعيداً بالخروج منه، ولئن نسي صاحب يوسف أن يذكر صاحبه أمام العزيز فإن حمدان يذكر سعيداً ويزوره في السجن بل ويعطيه قطعة أرض ليعيش عليها ، وفق اتفاقية معاصرة يعقدها ذوو الشأن مع الذين يريدون القيام بمشاريع ، وإن كان مشروع سعيد يقوم على مبدأ الانسحاب من الحياة والرضا بأبسط متطلباتها .

وقد تنحرف دلالة التناص عن غايتها إلى درجة التضاد عندما يأتي على لسان "جمال" هذه الشخصية المنفلتة من ضوابطها الأخلاقية ، ففي المشهد الذي يعرف فيه "جمال" " سعيداً " على "أبي سيف" محاولاً أن يجره إلى شرك الجنس بعد أن أخفق في جره إلى شرك "السمسرة " يقول ل"أبي سيف" معرضاً بـ"سعيد" :

ـ اهده للتي هي أقوم وإن كان حقاً القول: ومن لم يهده الله فماله من هاد !

كما نجد تناصاً مع الأمثال الشعبية فهو يورد جزءاً من المثل الذي يدل على طول الانتظار (عيش يا كديش ..) وبقيته (حتى يطلع الحشيش) كما نجده في معرض التمثيل للعجز عن مواجهة القوة بتصرف بالمثل المعروف (اليد التي لا تستطيع كسرها قبّلها وادع عليها بالكسر) لينحو به نحو المبالغة في إظهار خنوع الناس لذي السطوة (يقبلون الأيدي حين لا يستطيعون العض وينسون حتى الدعاء بالأذى) .

لقد قدم لنا الكاتب قصة واقعية بامتياز تشعر بشخصياتها حتى ذات المرور العابر بأنها غارقة في أرض الواقع ، فمنذ السطور الأولى تحس بأنك دخلت مع بطل الرواية ورفيقيه إلى تلك الغرفة الكابية المستأجرة وسط الحي الشعبي حيث سكان متعددون يقطنون هذا البيت الذي لا يزال أهله يشربون من تجميع مياه المطر ، هذا المدخل الشاحب يؤسس لحياة شاحبة مضنية سيعيشها سعيد على حدود الكفاف، وهو بانتقاله إلى المدينة من أجل الدراسة الجامعية ثم من أجل خدمة العلم يرصد لنا الهجرة التي تمت من الريف إلى المدينة وهي هجرة خائبة انتهت ببطل الرواية إلى إيثار العزلة في البرية على الحياة في المدينة التي أفسدت بما تملك من مغريات وأُفسدت بالذين استغلوا مناصبهم ونفوذهم، واضطروا من لا يزالون يملكون قيماً ومبادئ أن ينسحبوا من مجال الفعل والتأثير إلى انعزالية البرية وسكونيتها "عدت إلى كائنات أخرى ، كائنات أكثر ألفة ، أكثر تفهماً ،وتناغماً مع حاجات ورغبات

وظروف وبيئة وأكثر اكتفاء .. تعودت على قناعاتها التي تقف على حدود الشبع . تتقاتل .نعم . تتعارك لكن القناعة بالانتصار أو الهزيمة تجعل من أمر كفاية الحاجات حدوداً يتم احترامها ، تلك قوانين الكائنات المتشابهة ..غير العاقلة ..! أما تلك التي عايشتها إلى عهد قريب ،فلا حدود لحاجاتها ولا نهاية لرغباتها ولا قناعة ولن تكتفي بكل ما جرى .

ستلاحقني لو تعلم مكاني .. بأي خطو مجنون".

هذه النهاية تقول إن الشر كبير والفساد مستشر ، والإنسان عاجز أمام قوة الواقع التي لا تقهر، وأن فضيلة الإنسان النقي تكمن في الرفض والانسحاب ، هذه النتيجة جاءت متناسبة مع طبيعة بطل القصة ذي النزوع الفردي(لا صلات عائلية لا أصدقاء حقيقيين لا حب حقيقي)، فهل هذا ما أراد الكاتب أن يقوله حقاً ؟ هل هو تمجيد للرومانسية ودعوة لترك الحياة وصراعاتها والهروب إلى الطبيعة ؟ وهل تصلح هذه الرومانسية لعصرنا الحاضر؟ وإذا ما وجد الإنسان الفرد خلاصه في العزلة والتحصن بالحيوان والوحش ليصد عنه غارات محتملة من الكائن الأعلى فهل يصلح هذا حلاً لقضية الجماعة؟.

ليس مطلوباً من الأدب أن يقدم الحلول ، ولا أن يخلق بطلاً إيجابياً يجترح المعجزات، بل أن يحفز الفكر من خلال رفض ما هو قائم بسلطة الوقع والسعي لخلق عالم أفضل ، ولعل هذا النموذج للبطل المكتفي بنقائه الأخلاقي المنسحب والعاجز عن الفعل والتأثير محرض يستدعي ظهور النقيض ، ويبقى السؤال قائماً ما الحل ؟

لقد أبقى الكاتب السؤال معلقاً والباب مفتوحاً أمام نماذج واحتمالات أخرى وهنا تكمن قوة الرواية .

❑❑

العصف والسنديان
أرض بلا حدود

❑ محمد الحفري *

يرسم فوزات رزق في روايته العصف والسنديان أرضاً بلا حدود يقذفها بكراً ، يحدد خطوط طولها وعرضها ويقسمها كيفما يشاء وليتلاعب بها بكل فنيته وبراعته ، وأرضه تلك أو "مسكرة " المكان الخصب لرواية العصف والسنديان شأنها كما يقول صاحبها شأن كل المساكر العربية ولد كل شيء فيها ولادة مشوهة ذلك بأن المكان كما يقول د حميد لحمداني يشير إلى المسرح الروائي بكامله والمكان قد يكون نفسه مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي "

وهذا قد يكون من قصديات النص المشار إليه فهو في البداية يشيرأو ينوه إلى زياد ذاك الصبي اليتيم الذي عثر عليه " مرسل الفرح " ذات مرور بالمدينة وتبناه عن حاجته إلى ولد ،

أي ولد يقنع به نفسه وأهل مسكرة بأنه أخيراً قد غدا أباً وبأن شجرته الراسخة أو زوجته صالحة قد أثمرت بعد عناء طويل لكن هذا يخيب أمله وأمل أمه أو مربيته ونوال حبيبته وعمه مزعل وربما مسكرة الوطن بأكمله حيث يعود إليها من النافذة بعد أن خرج من أبوابها المشرعة على حب الخير والبساطة والعفوية ليقذف بشقيقه مجيد الدين في السجن ويغدو الآمر والناهي على كل شيء فيها وتلك لعمري قد تكون القراءة البدائية للرواية لكن وجود الكثير من الفراغات في النص تستدعي قراءة أخرى وربما تستدعي الذاكرة لتملأها من مخزونها الثقافي والتي تبدو في مواضع عديدة أهمها غياب زياد والتبدلات التي طرأت عليه ثم رسائله المتباعدة والتي انقطعت نهائياً فيما بعد حيث يبدأ مرسل الفرح بتسقط أخباره من الآخرين ومع هذا فهي في نهاية المطاف تبقى مفتوحة على أسئلة عديدة منها أين كان هذا الزياد أو بطل الرواية وماذا درس ومن الذي أعده وأهله كي يعود متمرداً وشرساً وقاسياً ولئيماً حتى على من رباه وصنعه وسواه ؟ وهنا لابد من الإشارة إلى أن شخصية مثل زياد تدعو للكره والحقد وهي بهذا التشوه الذي عادت به ولا بد لها من دراسة نفسية خاصة بها ، والمؤلف لم يجعل من المكان ديكوراً للزينة وخلفية لما قد يجري من أحداث بل مرتكزاً أساسياً لانطلاقته وعودته وملعباً واسعاً لكره وفره في الاسترجاع والتذكر وهي قد جدفت كثيراً نحو أرض في مخيلة راويها إذا يقول عنها : " العالم هو القاعدة ووحدها مسكرة هي الاستثناء ، العالم هو الواقع ووحدها

مسكرة هي الخيال كل ما هو خارج عن المألوف يعد في مسكرة مألوفاً وكل شيء غير قابل للتصديق ينبغي أن يصدق إذا قيل حدث في مسكرة " وهذا الجنوح الخيالي يؤكده الكاتب في مواضع عديدة إذا يقول في مكان أخر : " في مسكرة يولد الطفل شاباً ويثمر الصفصاف إجاصاً وفي مسكرة يرتدي الثعلب جبة الناسك " ورغم محاولة الكاتب الابتعاد ليجعل منها أرضاً بلا حدود إلا إنها عادت لتحوم حول أرض تشبه أرضنا التي نقيم فوقها وأناسها نعرفهم وقريبون منا وهذا بدا واضحاً في شخصية المخبر أبو العينين الذي كلفه الأستاذ محمود بمراقبة زياد ونوال وقد لا ينتهي عند صالحة الأم الحالمة بولد تستند عليه في كبرها وقد يتعدى زياد نفسه ذاك الجاحد والعاق بمسكرة الوطن وترابها .. إذ يقول عنها أقصد مسكرة التي منحت زياداً أول شهادة انتماء لها : " شهادات مزورة في مسكرة التي ما انفكت حتى ساعة إعداد هذه الشهادة تفيض بالدبس العنبي والسمن البلدي والعسل الصافي والنية المصروفة على الخير " ولعلنا هنا نلاحظ بأن النص عاد ليلتصق بتلك الأرض تاركاً التحليق بعيداً وهذا يدعو للقول بأن كاتب النص أو مرسله لم يجعل المكان كعنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد فحسب بل جعل منه بطلاً في كثير من الصفحات ، يشكو متذمراً منه حيناً " آه من مسكرة تلك الهرة التي تأكل أولادها وترفع أجسادهم يافطات في أعيادها الوطنية " ثم يعود كسارد كي يرفعها مناجياً أو حاملاً لها في وجه زياد المتمرد عليها " هذه مسكرة التي رفعتك وأعلتك في كل سقف وعلى كل جدار " وهذا قد يعطي نصه الصفة أو الرواية المكانية على رأي الناقدة عدالة إبراهيم إذ تقول: " المكان في الرواية الحديثة عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد ، إنه لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفظي ، فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في كتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي يجمع أجزاءه ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه " ولعل الرواية في الأساس تتحدث عن بشر لا يتحددون إلا في المكان وبالتالي يصبح المكان هو البداية والنهاية على رأي فيصل الدراج إذ يصبح تصوير اليومي وحركة البشر المألوفة مرتبطة بالمكان الذي رسمه الكاتب ونحن على كل حال أمام نص متفرد كل كلمة فيه لها مدلولاتها ومداها البعيد وتكاد أن تنفر الدموع من كل سطر فيه وقد استطاع فيه الروائي في كثير من الأحيان أن يتخفى خلف السارد وأحياناً خلف فرح المرسل نفسه الذي تعب وربى وتبنى زياداً وكان خبيراً ومتمرساً بهذا بحيث لمحنا ظلاله ومن بعيد فقط ولعل الأجمل من هذا كله برأيي هو هذه الحيادية التي تعامل بها الروائي مع شخصياتها بحيث أعطى لكل ذي حق حقه وكأنه بذلك يوزع ميراثه الفني على تلك الشخصيات وما تستحقه كل واحدة منها ليترك عمله في النهاية مفتوحاً على مسكرة ومجيد الدين الذي غدا مثل "غودو" الذي قد يأتي وقد لا يأتي وهذا يدفعنا إلى القول في نهاية المطاف بأن فوزات رزق في العصف والسنديان كان سيداً في عالمه السردي يملك مفاتيحه وأسراره بكثير من الثقة والاطمئنان وهو كمبدع حقيقي للنص لعب بفنية كبيرة على المكان لينقل إليه تراباً من هنا وحجارة من هناك ثم زرع فيه أشجاراً وورداً ذات رائحة طيبة وعطر شجي ليكون المكان حصراً له وخاصاً به ثم كان الإنسان الذي دب خطواته الأولى فوق تلك الأرض ليأكل من خيراتها ويتكر فيما بعد لجمائلها الكثيرة فلولاها لم يكن و هو قد طار وحلق بمسكرة المكان تشكيلاً وفناً وهندسة إلى فضاءات واسعة لا تحد ثم حملها ليضعها قبالتنا أو مواجهتنا كي نراها ماثلة أمامنا بأناسها وبشوارعها وأزقتها الضيقة وأبنيتها الحجرية وبالتالي جعلنا نندهش من لوحته التي مزج ألوانها لتسير بين المتخيل والواقعي لم لا والمكان حقيقة معاشة يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون به أو كما تصفه سيزا قاسم يحمل في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري

كما تنتج من التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجون إليه" وقد كانت الرواية تقترب من الواقع من أجل فضحه وتعريته ثم تبتعد لتطير بعيداً عنه لتبقى على سوية عالية حافظت عليها في معظم سطورها وكان عمل صاحبها حباً خالصاً في الرواية أو فن كتابتها وتلك الروعة والإطلالة المدهشة لمسكرة في العصف والسنديان ليست وليدة المصادفة بل نتيجة جهد بذله مؤلفها امتزج بالخبرة والتجربة ولذا جاء البناء راسخاً عمارته فوق أرض صلبة من البازلت وهذا ما يطلق عليه المعرفة الحقيقية التي دفعت عن عمله التسطح والسذاجة والرتابة القاتلة ليكون عميقاً ورشيقاً حد الإدهاش.

❑❑

حوار مع المبدعة المغربية الدكتورة زهور كرام

□ حواس محمود *

زهور كرام قامة باسقة من قامات الإبداع والفكر العربي النابت من المغرب وهي اسم مهم ضمن معادلة النهضة الفكرية والإبداعية الحديثة التي تشهدها دول المغرب العربي بما يعطي أملاً في دول مشرقه بهبوب نسمات عليلة عليه، لعله يحاول النهوض من سباته العميق بالخروج من الدوغمائيات والإيديولوجيات والنصوص المغلقة والمقدسة التي تكبله في عالم يموج حركة وحداثة ونشاطاً في ميادين شتى.

زهور الروائية المبدعة والأستاذة الجامعية النشطة والناقدة المهتمة بأدوات النقد، وهي الباحثة التي نشرت العديد من البحوث والدراسات وانتخبت عضواً في جوائز تحكيم كثيرة في العالم العربي، وهي عضو في اتحاد كتاب المغرب وعضو في اتحاد الكتاب الإنترنت العرب.

زهور التي تقول في سياق رسالة جوابية أرسلتها إلى محاورها :

"الإبداع جمال والمعرفة نور

وإذا لم نتعلم من الجمال والنور

فليذهب إبداعنا إلى الجحيم

ومعرفتنا إلى الظلام

هكذا افهم الإبداع والمعرفة

أحاول أن أدرك الأشياء بعين الإبداع والمعرفة

لا تهمني كواليس الزمن

بقدر ما يهمني صحو الروح بداخلي

ولهذا عندما أشعر بسعادة اتجاه أي كان أعبر عن مشاعري وعندما التقي فقيراً تدمع عيني وأحضنه بتعاطف كبير وأنحني إليه.

وكان لنا معها الحوار التالي:

□ دكتورة زهور لن أبدأ معك بسؤال تقليدي عن كيف بدأت الكتابة ولكنني أسألك عن نوعية القراءات التي استهوتك وجعلتك تستمرين في المشوار الكتابي الطويل

وسبب تعدد الكتابي الآن بين النقد والرواية والمقال الصحفي والعمل الجامعي والتوثيقي؟.

□□ التقت عوامل عديدة جعلت الكتاب بين يدي منذ الصغر. كان البيت أولاً ثم المدرسة ثم الجوائز التي كنت أحصل عليها نهاية كل موسم دراسي تشجيعاً من طرف المؤسسة، وقد كانت الجوائز كلها كتباً أولها كانت كتب جبران. كنت أقرأها وألخّصها. وربما عملية التلخيص ساعدتني على ربط علاقة مع الكتابة أثناء القراءة. ولأني كنت أقرأ كثيراً كل ما يقع بين يدي، وكنت ألخص كل شيء فقد كنت أحتاج إلى دفتر يستوعب قراءاتي وملخصاتها، لهذا وجدتني بشكل غير مبرمج، أكتب يومياتي وأنا تلميذة في الثانوية، اليوم عندما أعود إلى هذه اليوميات أكتشف جزءاً مني في مرحلة معينة، كيف كنت أدرك الأشياء والمفاهيم، وكيف كان وعيي يتطور بالتدريج، وألاحظ هذا في رأيي الذي أختم به كل تلخيص.

أظن أن كتابة اليوميات شكلت دعماً أساسياً في علاقتي مع الكتابة والقراءة. وفي هذه المرحلة أيضاً كتبت نصوصاً شعرية، كانت حول القضية الفلسطينية لأن فلسطين كانت الهم والوجع ـ وما تزال ـ المغربي الأول، بل عبر القضية الفلسطينية كان وعينا يتشكّل. عندها لم أكن أدرك بعد معنى أن أكتب وأقرأ، ذاك أدركته بعدما بدأ وعيي يتشكل في مرحلة الجامعة. عندها وجدتني أتخلى تدريجياً عن كتابة الشعر وأتجه إلى النثر والسرد، ربما لأني أميل أكثر إلى التحليل وهذا أجده في الرواية، أو ربما وجدت في السرد بشكل عام فضاء ممكناً لتشخيص أفقي وآرائي. لا أعرف. لأني لم أختر الجنس الأدبي الذي يحتضن رهاناتي بوعي سابق. لا أفكر في نوعية الجنس الأدبي. عندما يتعلق الأمر بكتابة نص إبداعي. هكذا، عندما تأتيني رغبة تشخيص الحالة التي أكونها لحظة الإبداع، أكتب بدون التفكير في طبيعة الجنس الأدبي. لأني لحظتها أكون منشغلة بزمن الحالة. لهذا، عندما كتبت الرواية فإني لم أخترها، وعندما كتبت القصة القصيرة تفاجأت. غير أن الشعر لم يغادرني لكونه أضحى أداة سردية لكتاباتي وملمحاً من ملامح أسلوب كتاباتي كما يعلن عن ذلك كثير من النقاد الذين اشتغلوا على نصوصي. النقد اختيار تخصصي العلمي الأكاديمي، غير أن علاقتي بالنقد هي نفس العلاقة مع الإبداع. أنطلق من كوني أنتمي إلى الكتابة، ولهذا أسعى جاهدة أن أحافظ على نقاء هذا الانتماء، لا أخدشه بخيانة النص المقروء، أحترم النص الذي أقرأه كما أحترم الإنسان الذي أحاوره. كل إنسان يملك قدرات وكفاءات، تحتاج إلى الإصغاء الجيد لاكتشافها. نفس الشيء بالنسبة للنص فإنه في حاجة إلى إصغاء وقدرة على قراءته لكي ينتج معرفة حول منطقه. أما كتاباتي التوثيقية ومشاريعي العلمية في المعاجم فإنها تلبّي تصوري حول معنى أن أكون باحثة في الجامعة. أن أكون باحثة معناه أن أمارس البحث العلمي، والذي يعتمد على المبادرة في اقتراح المشاريع، والانخراط في العمل الجماعي مع فريق عمل، والمساهمة في تطوير الجامعة عبر إخراجها من المفهوم التقليدي وجعلها تنفتح أكثر على الخلق والإبداع العلميين.

لا أراني خارج هذه الاهتمامات والانشغالات، كل جانب يحفز الجانب الآخر على تطوير شخصيتي وتفكيري، لا أرى تعارضاً في شخصيتي بين أن أكتب الإبداع السردي (الرواية والقصة)، وأكتب النقد الأدبي، وأنجز بيبليوغرافيات، وأقترح مشاريع علمية، وأشرف على أطروحات جامعية، وأكتب مقالات صحفية وأشارك في مؤتمرات داخل المغرب وخارجه، وأحكّم في جوائز أدبية مغربية وعربية، كل هذا التعدد أراه في صالح تطور شخصيتي والتي بتطورها تخدم هي الأخرى مختلف هذه الجوانب.

□ **برأيك ما الذي يجعل المغرب العربي متميزاً عن المشرق العربي في مجال الفكر وإلى حد كبير في مجال الثقافة والحداثة، يا ترى الهم القومي المسيطر على المشرق بسبب**

قضية فلسطين وانتشار الأيديولوجيات المغلقة والكابحة للتطور الفكري واختلاف هذا المناخ في المغرب العربي؟

□ □ أولاً، فلسطين باعتبارها قضية كانت ـ باستمرار ـ محرّكاً للوعي الجمعي العربي. بالنسبة إلينا بالمغرب اعتبرت فلسطين محكاً حقيقياً لامتلاك الوعي بأسئلة الكرامة. هكذا أرى فلسطين، هي هذا الجرح الذي درّبنا على امتلاك الوعي بمعنى الحق والكرامة، لهذا تجد الشارع المغربي ينتفض بصغيره وكبيره بكل فئاته الاجتماعية عندما يتعلق الأمر بتحول خطير في قضية فلسطين. فلسطين بهذا الحضور في الوعي الجمعي العربي لا يمكن إلا أن تكون محفزاً قوياً نحو تحرر الذات والأمة. لكن، للانغلاق أسباب أخرى تتعلق بخيارات سياسية واقتصادية واجتماعية، ولا شك أن لها علاقة بالموقع السوسيو سياسي لكل منطقة على حدة.

كما هو ملاحظ أصبح الحضور المغاربي ملفتاً للنظر عربياً بفعل طبيعة طروحاته الفكرية السجالية، وأيضاً طريقة تناوله للقضايا، والتي تعكس بعض مظاهر المناخ العام لتجربة الانتقال الديمقراطي بالمغرب مثلاً، وهو التفات جاء بعد النظرة السابقة التي لم تكن تنتبه ـ عربياً ـ إلى ما يأتي من منطقة المغرب العربي، بحكم تصور هيمن على الوعي المشرقي مفاده أن هذه المنطقة تكتفي بقراءة ما يكتبه المشرق العربي، تزامن هذا التصور مع خلفية أخرى تعتبر المغرب العربي خاصة والجزائر وتونس تغلب على ثقافتهم اللغة الفرنسية، مما يتعارض مع البعد القومي، وهذا انطباع نصادفه في كثير من الملتقيات العربية، وهو تصور ساهم ـ مع الأسف ـ في تعطيل التعامل مع تجربة الإنجاز الثقافي والفكري والإبداعي المغاربي مبكراً، يضاف إلى ذاك العامل السياسي الذي مع الأسف يلعب دوراً كبيراً في المشهد العربي، ويساهم في إنتاج صور تساهم بدورها في إعاقة التواصل العربي المنشود، حتى أن التعاطف المغربي مع القضايا العربية فلسطين والعراق على الخصوص كانت تعد لدى البعض مجرد احتياط للعروبة، وليس موقفاً وطنياً وقومياً ووجودياً.

وهنا أتذكر كلمة لكاتبة سورية التقيتها ذات لقاء بمدينة فاس في ملتقى المبدعات العربيات، قالت لي وبالحرف: عندما شاهدت مظاهرة المليون التي خرج فيها المغاربة يندّدون ضد حصار العراق سنة 1991 قلت الحمد لله المغرب يشكل احتياطاً للقومية العربية.

نحن في العالم العربي اشتغلنا كثيراً على صورة الآخر/ الأجنبي في وعينا وكتاباتنا، ولكننا لم نشتغل على صورتنا عند بعضنا نحن العرب، لهذا فكثير من الصور حول بعضنا تأتي عبارة عن ردود فعل من ممارسات سياسية لا تتدخل ـ غالباً ـ الشعوب في إقرارها. وهذا ما أعاق التواصل الفكري والإبداعي بين المغرب والمشرق.

لا ننكر أن كثيراً من الدول المشرقية بدأت نهضتها مبكراً ولذلك عوامل تاريخية، لكن مفهوم المركز ظل يتحكم في شكل التواصل المشرقي المغاربي. نحن أيضاً كمغاربيين ساهمنا في ترسيخ بعض هذه الصور حين لم ننتج صيغاً لتمرير طروحاتنا الفكرية وإيصال كتبنا والتي لم تبدأ في الوصول إلى المشرق العربي إلا في العقود الأخيرة، لا أتحدث هنا عن وصول اسم أو كتاب أو نص، ولكن عن تجربة تفكير وإبداع مع حصول الوعي بها كقيمة ثقافية مختلفة في المنهجية والتصور.

اعتبر أن التواصل المغاربي المشرقي ينبغي أن ينبني على مبدأ الشراكة في إغناء المشهد الثقافي العربي بإمكانيات كل منطقة على حدة، وعلى مبدأ الحوار الذي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اعتراف كل طرف بإمكانيات الآخر، وأيضاً تجاوز مفهوم المركزية التي نراها تتلاشى في وعي الأجيال الراهنة لأنها مفهوم غير منتج يعمل على تعطيل إمكانيات المنطقة العربية ككل. نفس الشيء يمكن أن يقال عن العلاقة مع منطقة الخليج، هذه العلاقة كانت إلى فترة قريبة تستبعد اعتماد الخليج كقيمة ثقافية وإبداعية مختلفة في أدواتها وقضاياها

وطروحاتها. وإيماننا بالاختلاف لا يعني إقصاء التجارب الأخرى. نحن في الوعي الثقافي المغربي لا نفهم الذات إلا من خلال الآخر، ولهذا تجدنا في الجامعة مثلاً ندرس مع طلبتنا مختلف النصوص الإبداعية من كل البلدان العربية، وفي إطار حرية اختيار طلبتنا لمواضيع أطروحاتهم فإنهم يختارون نصوصاً عربية وليست فقط مغربية، ليست لدينا عقدة في هذا الجانب. الثقافة العربية تتميز بالتعدد والغنى والاختلاف، وما علينا إلا أن نملك قدرة تدبير تعددها واختلافاتها.

□ هل لك أن تحدثينا عن التكنولوجيا والعلم وأثرهما على الإبداع ويمكن أن يكون هذا الموضوع قد أثير في عدة ندوات ومؤتمرات وبخاصة أنك قد أصدرت كتاباً بعنوان "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية".

□□اهتمامي بعلاقة الأدب بالتكنولوجيا الحديثة عبر ما يصطلح عليه بالرقمي، هو من باب اهتمامي كناقدة وأيضاً كروائية بتطور حالات النص الأدبي. نحن عندما نشتغل على النص تفكيراً ونقداً، فنحن في الأساس نشتغل على تطور نظرية الأدب من باب تتبع تمظهرات حالات النص الأدبي وتبدلات نظام منطقه، ليس هناك ثبات في النص الأدبي. النص يتغير بتغير وسائل التواصل والاتصال وتطور منطق التفكير. وبالتالي كلما تطورت وسائل التعبير انتقل الأدب من وضع إلى آخر. وعملية الانتقال هذه تعبر عن الحالة المتغيرة التي تتسم بها الحضارات والشعوب والإنسان. عندما لا نفكر في هذا التطور الذي يعرفه منطق ترتيب بناء النص الأدبي فنحن في الوقت ذاته نعلن ثبات التفكير النقدي والذي من المفروض أن يتسم بالحركية والحوارية والانخراط في الأسئلة الممكنة والمحتملة. من هنا جاء اهتمامي بحالات التغير الأدبي في ظل التطور التكنولوجي، وجاء كتابي "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، والذي من خلاله حاولت أن أساهم في تنشيط الحوار حول تغير مفهوم النص الأدبي مع الوسائط التكنولوجيا الجديدة. صحيح، لم ننتج بعد تراكما للنص الإبداعي الرقمي في التجربة العربية، لكن ضعف التراكم ليس مبرراً لتجاهل الظاهرة التي تتطور مع التطور السريع لإيقاع التكنولوجيا في حياتنا اليومية. أعتبر أن الاهتمام بعلاقة الأدب بالتكنولوجيا من قبل النقاد كمفكرين في الظاهرة انطلاقاً من نظرية الأدب، والمبدعين من خلال تجريب الوسيط التكنولوجي والإنتاج من خلاله، هو في حد ذاته اهتمام بأفق النص ومستقبله. ونحن الآن في التجربة المغربية بدأنا نرى دخول هذا الاهتمام إلى الجامعة والبحث العلمي من خلال اهتمام طلبتنا بتناول مثل هذه المواضيع، كما أن هذا الاهتمام يحرر التفكير النقدي والأكاديمي أيضاً من الانشغالات التقليدية وتطوير علاقة التفكير /التواصل مع النص الأدبي. المجتمعات الثقافية التي تتصدى للظواهر لمناقشتها وتناولها هي مجتمعات تنتصر للتفكير الحر والمبدع.

□ هل صحيح أن الرواية أضحت هي ديوان العرب وليس الشعر كما كان معروفاً؟

□ □ أظن أن هذا الانطباع لم يأت نتيجة لعملية إحصائية لعدد الروايات العربية التي صدرت على الأقل ابتداء من العقد الأخير من القرن العشرين، لأن المؤسسات الثقافية العربية مع الأسف لم تتجز مشروعاً في هذا الحجم المؤسساتي حتى نستطيع أن نبني عليه رأياً نقدياً مسؤولاً، فمختلف البيبليوغرافيات والمعاجم والأنطولوجيات تعتمد على مبادرات فردية أو ثنائية، وهي لذلك تأخذ أحياناً طابعاً ذاتياً، قد تساهم في خلق مادة أساسية للبحث والاشتغال ولكنها لا تمنحنا نظرة شمولية حول وضعية الرواية بمقارنتها مع الشعر، وهل عدد الروايات أكثر من عدد الدواوين الشعرية. أنا أقرأ هذا الانطباع من وجهة نظر تتعلق بانتشار التعبير بالسرد، بعدما كان التعبير العربي يهمن عليه الشعر. وهذا أعتبره قيمة تاريخية لها علاقة بترسيخ دعائم مفاهيم مثل المدينة والدولة في المنظومة السياسية العربية، لأن الجنس الروائي له علاقة بالمدينة، ولهذا قد نفهم هيمنة الشعر وقلة التعبير بالروائي في بعض الدول العربية التي ما يزال يهيمن

على نظامها طابع العشيرة. أظن أن المسألة لا تخص مبدأ التراكم لأنني ألاحظ وأتبع صدور أعمالاً كثيرة شعرية خاصة مع التكنولوجيا الحديثة، والنت والمواقع والبلوغات التي ينشر من خلالها أصحابها أعمالهم الشعرية، ولكن الأمر يتعلق بهذا الانتباه بانتشار السرد في المدينة العربية. وعندما نقول السرد نعني التحليل ومتابعة الأحداث والحكي عن قضايا اجتماعية وسياسية وذاتية أضحت تستفز كثيراً من السلط السياسية والاجتماعية بشكل مكشوف مما جعل للسرد قيمة الاحتجاج القوي. أفهم المسألة من هذا المنظور، مع العلم أننا إذا قمنا بعملية إحصائية لعدد الدواوين والروايات فقط في المغرب سنلاحظ، وتبعاً لبيبليوغرافيات لها من العملية ما يجعلها مرجعاً لضبط المسألة، سنجد أن الشعر ما يزال يحتل المرتبة الأولى أيضاً في الخليج العربي القصيدة ما تزال تحظى بالانتشار القوي ونرى فضائيات تخصص جوائز كبرى للقصيدة وشاعرها، ولم تفعل ذلك بالنسبة للسرد. كما لا ننسى أن هذا الانطباع كان وراءه أيضاً نشاط حركة النقد الروائي والتي تظهر بوضوح في الملتقيات والمؤتمرات التي يخصص بعضها لجنس الرواية، وأيضاً إصدار كتب نقدية كثيرة حول الرواية بالمقارنة مع الشعر الذي يحتاج إلى حركة نشطة نقدياً، والدليل أننا في بعض الدراسات الشعرية نجد اعتماد مبادئ نظرية الرواية لقراءة القصيدة لدى البعض، وهو وضع خلق تصوراً لدى الوعي المتلقي للإبداع العربي بهيمنة الرواية. طبعاً الرواية باعتبارها جنساً سردياً فهي جديدة على التلقي العربي بالمقارنة مع الشعر، والاهتمام بها هو من صميم الاهتمام بالتحولات المجتمعية التي يعرفها المجتمعات العربية. بالمناسبة عندما تظهر مثل هذه الانطباعات والتي ـ لا شك ـ أنها تتأسس على ملاحظة وجيهة، فالواجب على الجهات المسؤولة عن السؤال الإبداعي في العالم العربي أن تأخذ هذا الانطباع إلى ميدان الدرس والبحث من خلال تمويل مشاريع كبرى تأتي على شكل معاجم وأنطولوجيات، تضبط واقع الأجناس الأدبية، ولكن بطريقة علمية وموضوعية، وهي بذلك تساهم في وضع مادة موضوعية للبحث والاشتغال.

□ كيف ترين الإبداع والفكر عند المرأة المغاربية والمرأة العربية عموماً؟.

جواب: من خلال تتبعي لما تكتبه النساء العربيات بشكل عام أرى أن هذه الكتابة وبعيداً عن منطق التصنيف النقدي والتسميات التي أدرجت فيها كتابات المرأة، اعتبر أن هذه الكتابة تفتح باباً كبيراً على المجتمعات العربية من جهتين: من جهة تجعلنا ندرك طبيعة حمولات الذاكرة النسائية في هذه الكتابات، لأن الكاتبة العربية ـ وهذا ما يميز وضعيتها الإبداعية خاصة السردية ـ بدأت التعبير السردي من خلال الإعلان الصريح بالضمير المؤنث المتكلم، مع العلم أن الرواية العربية عاشت عقوداً رواية تمتهن استراتيجية ضمير الغائب الذي يحكي من الخلف، وهذا ما عطّل ظهور الحكي الذاتي في الرواية العربية. ومن جهة ثانية لأن الكاتبة العربية تدخل عالم الكتابة بدون وهم اكتمال ذاتها في المرجعية التاريخية الحضارية لمجتمعاتها، والتاريخ يتحمل تبعات هذا التصور الذي اعتبرها دوماً إشكالية تاريخية تفترض المساءلة وتداول الحوار حولها، جعلها هذا الوضع تدخل عالم التعبير الرمزي بنوع من الحرية في الكتابة، والتعبير الصريح عن قضايا ذاتية وخاصة، تكشف عن قضايا عامة ذات علاقة بخيارات سياسية واجتماعية وأعراف تقليدية. تنتج المرأة ـ نتيجة لهذه الوضعية ـ كتابة الاحتجاج على أساليب في الحياة والممارسة والمجتمع.

لنرى كيف تساهم الآن كتابات النساء العربية بشكل عام في تحرير الكتابة العربية من خلال من أبنية تقليدية، ومواضيع اعتبرت في الزمن الإيديولوجي شرطاً لانخراط الكاتب في مفهوم الكتابة.

كتابة المرأة العربية في حاجة إلى إصغاء نقدي موضوعي. وأنا أعتبر دائماً أن المجيء إلى الكتابة النسائية في المشهد العربي (نقدياً/قراءة) ينتج إلى

جانب قراءة للنص، قراءة موازية لطبيعة الوعي القارئ، وهل هو وعي تحرر من النصوص المسبقة التي تؤثث الذاكرة العربية حول مفهوم المرأة، أم هو وعي يملك القدرة النقدية والمنهجية التي تجعله يتحرر من التعاقدات الذهنية والثقافية التي تربى عليها وعيه والتي تجعل من المرأة باستمرار مجرد موضوع ليس إلا؟

كتابة المرأة هي مرآة تشخص حالة وعي القارئ، وأحياناً تفضح تناقضاته بين ما يعلنه في الخطابات النظرية وعبر الشعارات وبين ما ينتجه وعيه القارئ من قراءة لنص كاتبة.

❑ برأيك كيف يمكن للوطن العربي الخلاص من الجمود الفكري والإبداعي والعلمي والثقافي بينما العالم يقفز قفزات هائلة في كافة الميادين؟.

❑ ❑ الزمن الذي نعيشه يتميز من جهة بالإيقاع السريع الذي لم يعد يسمح بتعطيل مشاريع التطور على جميع المستويات، ولم يعد ممكنا انتهاج استراتيجيات بعيدة المدى، فقد كان ذلك مع الممارسة السياسية والاقتصادية التقليدية، لكن اليوم نتيجة للتطور المذهل للزمن التكنولوجي والذي أثر على الحياة العامة بكل أبعادها، لم يعد يسمح بتأخير التفكير بجدية في النهضة العربية الملموسة، كما لم يعد يسمح بخطاب الشعارات التي تفعل في الوجدان أكثر ما تفعل في العقل. ومن جهة ثانية يتميز الزمن بانفتاح التجارب العالمية بعضها على بعض. اليوم لم يعد ممكناً إخفاء المعلومة، لأن ذلك تكسر مع التكنولوجيا والإعلام وانتشار الفضائيات مهما كان موقفنا من أغلبيتها، فإنها تبقى عاملاً مساعداً على خلخلة الاعتقاد بالقراءة الواحدة للمعلومة أو الخبر. لهذا أرى أن الزمن العربي الآن لم يعد له أي خيار في الرهان على مقومات امتلاك مظاهر المجتمع السوي، من حيث الاهتمام بحقوق الإنسان والمواطنة وتطوير البحث العلمي، وإطلاق الحرية لمفهوم المبادرة، وتحسين المنظومة التربوية بما يخدم إنساناً متوازناً يحسن الوعي بواجباته وحقوقه، لأننا حين نقول بالتربية على حقوق الإنسان فذلك لا يمر إلا عبر التربية على مفهوم الواجبات. والرهان على التغيير يتحمله الجميع بدون استثناء، السياسي والثقافي والتربوي والأسرة والشارع. لأننا يجب أن نتجاوز إلقاء العبء على السياسي لأن هذا المفهوم أصبح مجرداً في غياب تحديد علاقته مع مختلف العناصر البنيوية الأخرى التي تشكل مفهوم الدولة والمجتمع. رئيس جمعية ثقافية إذا لم يكن ديمقراطياً، كيف يمكن له أن يطالب الآخر بالتعامل الديمقراطي، المعلم إذا لم يكن بيداغوجيا وديمقراطياً أيضاً كيف يمكن أن يهيئ تلاميذ ديمقراطيين، الأب إذا كان داخل البيت لا يمنح الفرصة لأفراد أسرته بالحوار كيف يطالب في العمل بالحوار، والأم إذا كانت تمتهن (لغة الانصياع) هناك فرق بين الانصياع والاحترام) كيف يمكن أن تنشئ جيلاً شامخاً يساهم في الحفاظ على الوطن. المسألة جد متداخلة ولا بد من الوعي بمبدأ التغيير انطلاق من انخراط الجميع في المشروع. قد يقول قائل لا يمكن أن يتحقق هذا إلا في مجتمع ديمقراطي كله، لكن لا ننسى أننا نساهم في تعطيل الديمقراطية من خلال لا ديمقراطيتنا بعضنا مع بعض. حتى المهادنة اعتبرها سلوكاً يشجع على الاستمرار في الركود.

❑ ما رأيك بضرورة احترام التعددية الثقافية والإثنية والعرقية في الوطن العربي طالما أن هذا الوطن يتضمن في جنباته عدداً من القوميات والأديان والمذاهب والطوائف المتعددة (أكراد، أرمن، بربر، أقباط، أفارقة، صابئة، آشوريين، وغيرهم).

❑ ❑ طبعاً، احترام الخصوصية الثقافية ومبدأ التعدد هو احترام أولاً للذات التي تعترف بهذا التعدد وهذه الخصوصية. لأن احترام الذات هو من احترامها لخصوصية الآخرين كيفما كانوا. هذا مبدأ وجودي للذات التي لا يمكن أن يتحقق وجودها إلا باعترافها بوجود الآخر، الآخر كفكر وهوية وثقافة أي الآخر باعتباره قيمة وجودية. هذه هي فلسفة الوجود ولو كان العالم الذي نعيشه يعتمد هذه الفلسفة ما وجدنا الحروب وما عشنا أزمات إنسانية. لكن في

الوقت ذاته هناك المشترك والشراكة والمواطنة والتي باعتمادها في العيش المشترك تصبح إمكانيات للتفاهم والتصالح والعيش المشترك. نقول في التنظير الروائي ليس هناك نص بكر، كل نص هو تناص وتعالق لنصوص أخرى. نفس الشيء مع الإنسان. ليس هناك إنسان بكر، ويؤكد ذلك علم الوراثة، كل واحد منا هو عبارة عن تعالق لهويات وثقافات تغني قيمته الوجودية، وتجعل منه إنساناً حوارياً بامتياز شريطة أن يستوعب حالته الحوارية، ويستثمرها من أجل الإنساني فيه بعيداً عن الذاتية الضيقة أو الشوفينية المغلقة والتي تقتل أكثر ما تُحْيي. نحن في حاجة إلى فلسفة الهوية المتعددة الينابيع، ولهذا اعتبر أن السؤال الثقافي يجب أن يلعب دوره الطلائعي في المشهد العربي باعتباره سؤال الوعي وتوحيد التصورات وتدبير الاختلاف والتربية على قبول التعدد فينا بكل وعي من شأنه أن يخلق قوتنا.

أنا أنتمي إلى المغرب، وأرى أني غنية بمكونات عربية وأمازيغية وأندلسية ومتوسطية وإفريقية إلى جانب الثقافة الفرنسية التي لا شك أنها تمنحنا بعض الأناقة في تدبير هذا التعدد. وهذا التعدد أراه غنى لا أستطيع أن أفكر في حالات تطوري بدون الوعي بكل هذه الجوانب، ومن ثمة أنا مع التعدد باعتباره غنى لثقافة أمة لكني أخشى أن يصبح ورقة سياسية تقزّم الهوية المشتركة وتدفع نحو الفتنة والتشتت والطائفية التي تنحر الحلم الوطني. لا بد للمثقف أن يلعب الدور الأكبر في التحسيس بأهمية الوعي بهذا التعدد في بعده الإيجابي.

❑ منهم من ينظر للعولمة وكأنها عدوة له وبخاصة في الوطن العربي وكذلك مفهوم المواطنة وحقوق الإنسان إلى درجة أن قسماً كبيراً من المنتدين في إحدى الندوات التي جمعتنا مع لفيف من الباحثين والكتاب والجامعيين العرب أقول أن قسماً كبيراً منهم دعا إلى رفض مقولة حقوق الإنسان وضرورة إلغائها وعدم ذكرها في التوصيات الأخيرة للندوة، وكنت أنت من المدافعين لفكرة إيرادها ضمن التوصيات هل لك أن تجيبني فلنا مفارقة مقاومة الخارج بالشعارات رفض البناء الداخلي تحت تبرير نفس هذه الشعارات الطنانة الرنانة.

❑ ❑ عندما نربي طفلاً منذ الصغر على احترام حريته، فإننا نعلمه كيف يحترم الآخرين. إن في احترام نفسك احتراماً للآخر. نحن نعيش في مجتمع يعتمد - أو ينبغي أن يعتمد - على مبدأ التوازنات في كل شيء. ليس المشكل في مبادئ حقوق الإنسان ولكن المشكل في طريقة الوعي بها. أنت مثلاً عندما تدخل مادة التربية على حقوق الإنسان في التعليم، فإنك تنتصر لمبادئ أخرى توجد في المشروع بشكل ضمني. أنت تعلم التلميذ منذ البداية حقوقه والتي ترافقها الواجبات. كيف تطالبه بالواجبات إذا كنت تمنع عنه الحقوق. لنعطي مثالاً على الفكرة: إذا كان أب أسرة لا يهتم بأبنائه، ولا ينفق عليهم من حيث الأكل واللباس والتعليم والسكن، إنما يضيع أمواله في لعب القمار وشرب الخمر، كيف يطالبهم بنتائج إيجابية في المدرسة، وإذا انحرف الأبناء عن الطريق المستقيم كيف يطالبهم بالعودة عن السيئ، نحن لا نبرر انحرافاً هنا، ولكن فقط نحاول أن نقيم العلاقة بين الحقوق والواجبات. وعندما نقول هنا عن التربية.. فنحن نعطي الأولوية إلى تلقين هذه المبادئ بطريقة تربوية أي ذات أبعاد تكوينية وبيداغوجية وتعليمية مما يجعلها حصانة ضد كل عبث. والتربية هنا تدخل فيها الأبعاد الثقافية لكل سياق اجتماعي، وهذا من شأنه أن يجعل المبادئ تتماشى ونوعية المجتمع من خلال طريقة تلقين الوعي بها. أما الرفض القاطع فأظنه أسلوباً غير منتج، وعلى العكس فمن يسلك هذا السبيل فإنه يدمر المستقبل.

❑❑